PERMANENT RESERVE

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

MUSIC LIBRARY

MT6
.F44

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00009900164

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

http://archive.org/details/lamusiquemiselap00ftis

MUSIC LIBRARY
UNC - CHAPEL HILL
MTL
.F44

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE

DE TOUT LE MONDE.

4

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER,
RUE DE VERNEUIL, N° 4.

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE

DE TOUT LE MONDE,

EXPOSÉ SUCCINCT DE TOUT CE QUI EST NÉCESSAIRE
POUR JUGER DE CET ART,
ET POUR EN PARLER SANS L'AVOIR ÉTUDIÉ.

PAR M. FÉTIS,

DIRECTEUR DE LA REVUE MUSICALE.

PARIS.

ALEXANDRE MESNIER, LIBRAIRE,

PLACE DE LA BOURSE.

1830

INTRODUCTION.

Nul n'a la science infuse. Il n'est point de connaissances si simples qu'on ne soit forcé d'acquérir par sa propre expérience, ou par l'éducation. Cette proposition, si vraie en toute chose, est surtout incontestable en ce qui concerne les arts. Notre œil ne saurait discerner les qualités ou les défauts d'un tableau, notre oreille est inhabile à saisir les combinaisons de l'harmonie, si l'exercice ne les y a disposés. Sans doute l'habitude de voir et d'entendre suffit en beaucoup d'occasions pour

372401

sentir les beautés de la peinture ou de la musique; mais l'habitude est elle-même une éducation.

Toutefois, il y a bien loin de ce sentiment vague, qui n'a d'autre origine que des sensations irréfléchies, à la sûreté de jugement qui résulte de connaissances positives. Chaque art a ses principes qu'il faut étudier, pour augmenter ses jouissances en formant son goût. La musique en a de plus compliqués que la peinture: aussi est-elle à la fois une science et un art. C'est cette complication qui en rend l'étude longue et pénible pour quiconque veut y acquérir un certain degré d'habileté. Malheureusement, il n'est guère possible d'abréger le temps qu'on est

forcé d'y employer. De quelque facilité qu'on soit doué, quels que soient les procédés dont on se sert, quelle que soit la méthode qu'on adopte, encore faut-il habituer ses organes à lire avec facilité la foule de signes dont se compose l'écriture musicale, à prendre les intonations avec justesse, à sentir les divisions de la mesure, enfin à combiner tous les élémens; le temps seul peut en donner les moyens.

Mais le temps est précisément ce dont on peut le moins disposer dans le cours de la vie, surtout en l'état de civilisation perfectionnée de nos jours. Obligé d'apprendre une foule de choses diverses, on ne peut y donner qu'une attention fort

légère, et l'on est forcé de n'en prendre que ce qui est le plus utile dans l'usage habituel. Les arts, considérés comme délassemens, comme moyens de plaisirs, sont au nombre des objets dont on ne prend en général d'idée qu'en courant, et dont tout le monde se croit juge naturellement et sans travail. Ce n'est pas qu'on n'aimerait à posséder sur ce qui les concerne des notions exactes, pourvu qu'il n'en coûtât pas plus de peine pour les acquérir qu'on n'en éprouve à se mettre au courant de la politique du jour en lisant un journal. Mais où trouver le livre qui satisferait à ce besoin? Essayer de donner des connaissances générales et suffisantes de tout ce qui concourt à l'en-

semble de l'art musical, en ne faisant que peu d'usage du langage technique, est une tâche qu'aucun écrivain n'a entreprise : c'est celle que je m'impose dans cet ouvrage. Peut-être dira-t-on qu'on ne trouve dans mon livre que la science des ignorans! à la bonne heure. Cette science est suffisante pour beaucoup de monde, et je ne croirai point avoir dérogé de ma qualité de professeur pour l'avoir enseignée. Répandre le goût de l'art que je cultive est ma vocation : j'y obéis. Tout ce qui mène à ce but me paraît bon en soi. J'ose croire que ce sera là mon excuse auprès de mes savans collègues.

On se tromperait si l'on croyait trouver

dans ce livre une méthode nouvelle, un système, ou quelque chose de semblable: son titre dit assez l'objet que je me suis proposé. Donner des notions suffisantes de tout ce qui est nécessaire pour augmenter les jouissances que procure la musique, et pour parler de cet art *sans l'avoir étudié:* tel est mon but. Que si l'on veut apprendre réellement ses principes, *la Musique mise à la portée de tout le monde* sera encore utile, en ce qu'elle disposera l'esprit à des études qu'on fait presque toujours avec dégoût, parce qu'on n'aperçoit pas la liaison de leurs élémens; mais il faudra de plus des méthodes spéciales, des maîtres, et surtout beaucoup de dévouement et de pa-

tience. Dans ce cas, sentir et raisonner de ses sensations ne sera plus l'objet; il s'agira de faire naître soi-même ces sensations: cela est plus difficile et demande du temps. Qu'on ne croie point aux promesses fallacieuses de certains charlatans: en vain ils affirment qu'ils feront des musiciens improvisés, le savoir ne s'improvise pas. Comprendre le mécanisme de la science et du langage de la musique est chose facile; on pourra s'en convaincre en lisant le résumé que je présente au public; mais devenir habile est autre chose: ce ne peut être que le résultat de longs travaux.

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE

DE TOUT LE MONDE.

PREMIÈRE SECTION.

DU SYSTÈME MUSICAL, CONSIDÉRÉ DANS LES TROIS QUALITÉS DES SONS, SAVOIR: L'INTONATION, LA DURÉE ET L'INTENSITÉ.

CHAPITRE I.

Objet de la musique. Son origine. Ses moyens.

La musique peut se définir l'*art d'émouvoir par la combinaison des sons.* Ce n'est pas seulement sur l'espèce humaine que l'action de cet art se fait sentir; la plupart des êtres organisés y sont plus ou moins soumis. L'ouïe qu'il attaque immédiatement semble n'être que son agent : c'est sur le genre nerveux que sa puissance se développe avec le plus de force; de là vient la diversité de ses effets. Le chien, le cheval, le cerf, l'éléphant, les reptiles, les

insectes mêmes, sont sensibles à la musique, mais d'une manière différente. Dans les uns, la sensation ressemble à un ébranlement nerveux porté jusqu'à la douleur; dans les autres, le plaisir subit diverses transformations. L'attention de tous est fixée sans distraction dès que les sons se font entendre.

Les phénomènes développés par la musique dans l'organisation humaine sont surtout très dignes de remarque. Sur un certain nombre d'individus également sensibles à ses accens, il est des combinaisons de sons qui excitent le plaisir des uns, tandis que les autres restent impassibles; et réciproquement. Telle combinaison qui ne nous a point émus dans un moment, nous transporte de plaisir dans un autre. Quelquefois ce plaisir n'est qu'une douce sensation à laquelle on semble s'abandonner d'une manière passive ; dans d'autres circonstances, l'action de l'art prend le caractère de la violence, et tout le système vital est ébranlé. La constitution délicate des femmes les rend propres à éprouver dans l'audition de la musique de plus vives sensations que les hommes; il en est même chez lesquelles l'action de cet art porte le délire des sens jusqu'au dernier degré.

Mais si le goût de la musique nous est donné par la nature, l'éducation y ajoute beaucoup, et peut même le faire naître. De là vient sans doute que l'on voit dans le monde des hommes, d'ailleurs distingués par les qualités de l'esprit et par des talens d'un autre genre, montrer non-seulement de l'indifférence, mais même de l'aversion pour cet art. Quelques philosophes ont pensé que l'organisation de ces individus est incomplète ou vicieuse; il se peut toutefois que leur manière d'être ne soit que le résultat d'une longue impassibilité des nerfs musicaux, et que le défaut d'exercice ait produit leur insensibilité.

L'action de la musique sur les organes et sur les facultés morales a fait imaginer de s'en servir comme d'un moyen curatif, non-seulement dans les affections mentales, mais même dans certaines maladies où l'organisation physique paraît seule atteinte. Beaucoup de médecins ont fait sur ce sujet des recherches intéressantes : le nombre des ouvrages où ils les ont consignées est très considérable, et les faits qui y sont exposés ont quelque chose de si peu vraisemblable, qu'ils ont besoin de l'autorité du nom des auteurs pour être admis.

Malgré sa capacité relative, l'esprit humain a des bornes telles que l'idée de l'infini n'y entre qu'avec effort. On veut trouver un commencement à toute chose, et, dans les idées vulgaires la musique doit avoir une origine comme toutes nos connaissances. La Genèse ni les poètes de l'antiquité profane ne parlent des inventeurs de cet art; seulement on y voit les noms de ceux qui ont fait les premiers instrumens, Tubal, Mercure, Apollon et d'autres. On pense bien que c'est la Genèse que je crois sur cet objet, comme sur d'autres plus importans; mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Quant à l'origine de la musique, chacun l'a arrangée à sa fantaisie; toutefois l'opinion qui la place dans le chant des oiseaux a prévalu. Il faut avouer que c'est là une idée bizarre, et que c'est avoir une opinion bien singulière de l'homme, que de lui faire trouver l'une de ses jouissances les plus vives dans l'imitation du langage de certains animaux. Non, non, il n'en est point ainsi! l'homme chante comme il parle, comme il se meut, comme il dort, par une suite de la conformation de ses organes et de la disposition de son ame. Cela est si vrai, que les peuples les plus sauvages et les

plus isolés de toute communication avaient une musique quelconque quand on les a découverts, lors même que la rigueur du climat ne permettait point aux oiseaux de vivre dans le pays ou d'y chanter. La musique n'est, dans son origine, composée que de cris de joie ou de gémissemens douloureux; à mesure que les hommes se civilisent, leur chant se perfectionne; et ce qui, d'abord, n'était qu'un accent passionné, finit par devenir le résultat de l'art. Il y a loin, sans doute, des sons mal articulés qui sortent du gosier d'une femme de la Nouvelle-Zemble aux fioritures de mesdames Malibran et Sontag; mais il n'en est pas moins vrai que le chant mélodieux de celles-ci a pour premier rudiment l'espèce de croassement de celle-là. Au reste, il importe peu de savoir quelle a été l'origine de la musique : ce qui intéresse, c'est de savoir ce qu'elle est dès qu'elle mérite le nom d'art; c'est d'être susceptible de recevoir toutes les impressions de plaisir qu'elle peut nous donner, et d'en augmenter l'effet autant qu'il est en nous. Voilà ce qui mérite d'être examiné et recherché.

Par quels moyens la musique agit-elle sur les êtres organisés? question qui se répète

souvent sous diverses formes, et dont la solution renferme tout le mécanisme de l'art. Toutefois, sans entrer dans tant de détails, chacun y répond selon son goût, en disant que c'est la *mélodie* ou l'*harmonie*, ou enfin l'union de ces deux choses, mais sans expliquer, et peut-être même sans savoir exactement ce que c'est que la *mélodie* ou l'*harmonie*. J'essaierai de lever tous les doutes à cet égard; mais auparavant je dois déclarer qu'il est un troisième moyen d'action que possède la musique, et auquel on n'a point pensé : c'est l'*accent*, dont la présence ou l'absence est cause que la même mélodie ou la même harmonie produit ou ne produit point d'effet. J'expliquerai aussi en quoi il consiste.

CHAPITRE II.

De la diversité des sons, et de la manière de les exprimer par des noms.

Il n'est personne qui n'ait remarqué que le caractère des voix de femmes ou d'enfans diffère entièrement de celui des voix d'hommes : les unes sont plus ou moins aiguës ; les autres plus ou moins graves. Il y a une infinité d'intonations possibles entre le son le plus aigu des unes et le plus grave des autres. Chacune de ces intonations est un son distinct pour une oreille exercée. Toutefois on conçoit que si l'on avait voulu donner un nom différent à chacun, cette multiplicité de noms, loin d'être un secours pour l'esprit, aurait inutilement chargé la mémoire; mais les philosophes et les savans qui se sont occupés du soin de coordonner les sons d'une manière régulière, ayant remarqué qu'au-delà d'un certain nombre de sons rangés dans un certain ordre, ascendant ou descendant, les autres se reproduisent ensuite dans le même ordre, et n'ont avec les premiers d'autre différence que celle qui ré-

sulte d'une voix aiguë à une voix grave qui s'accordent ensemble, ils en ont conclu que les uns ne sont que la répétition des autres à une certaine distance qu'ils ont appelée *octave*. Par exemple : ayant désigné le premier son par C, le second par *D*, le troisième par *E*, etc, dans cet ordre, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*, *H*, ils recommençaient la seconde série par *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, et la troisième par *cc*, *dd*, *ee*, etc. Dans le onzième siècle, un moine italien, nommé Guy Aretin, substitua aux lettres les noms suivans : *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Cinq siècles plus tard, un Flamand ajouta le nom de *si* aux six premiers, et compléta la série, après laquelle on dit *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, deuxième octave, et ainsi de suite : troisième, quatrième, cinquième octaves. Vers 1640, Doni, savant musicien, substitua *do* à *ut*, comme plus agréable pour une oreille italienne[1]. Les Italiens, les Français, les Espagnols et les Portugais ont adopté ces syllabes pour nommer les sons; les Allemands et les Anglais ont conservé les lettres

(1) On conçoit que pour ne pas faire de ce livre un ouvrage scientifique, je supprime ici et dans la suite des détails et des explications qui ne répondraient pas à mon but.

pour le même usage. La série des noms ou des lettres s'appelle la *gamme*.

Après avoir ainsi désigné les sons, on s'aperçut qu'il y en avait d'intermédiaires que l'oreille appréciait parfaitement. Par exemple, on reconnut qu'entre les sons désignés par *ut* et *re*, il y en avait un troisième également éloigné de *ut* et de *ré*. Pour ne pas multiplier les noms, on supposa que ce son est quelquefois *ut* élevé, et quelquefois *ré* abaissé. On appela *ut dièse*, l'*ut* élevé, et *ré bémol*, le *ré* abaissé, et l'on fit de même pour les sons intermédiaires de *ré*, *mi*, de *fa*, *sol*, etc. Cette opération a fait du mot *dièse* le synonyme d'*élevé*, et de *bémol* celui de *baissé*. Il est évident que tout cela n'est qu'une opération factice imaginée seulement pour plus de simplicité; car un son ne peut cesser d'être lui-même, et ne peut se changer en un autre sans cesser d'exister. *Ut dièse* n'est donc plus un *ut;* mais les musiciens qui n'ont que de la pratique, et c'est le plus grand nombre, ayant attaché une idée de réalité aux signes représentatifs des sons, et voyant que les signes d'*ut* ou de *ré* ne changent pas, et qu'on y joint seulement les signes de l'élévation ou de l'abaissement, c'est-à-dire le *dièse*

ou le *bémol;* ces musiciens, dis-je, se sont imaginé que *ut* est toujours *ut*, soit qu'on y ait joint un dièse ou qu'il n'y en ait point. De pareilles erreurs sont fréquentes dans la musique; elles ont jeté beaucoup d'obscurité sur sa théorie.

Des expériences physiques délicates ont démontré que *ut* dièse n'est pas exactement le même son que *ré* bémol, et que leur différence est d'un *quatre-vingt-unième*, la distance de *ut* à *ré* étant prise pour unité. Mais la difficulté de construire des instrumens à clavier, tels que le piano ou l'orgue, qui eussent exprimé cette légère différence, et l'embarras que de pareils instrumens auraient causé dans l'exécution, ont fait imaginer d'accorder ces mêmes instrumens en faisant sur la série totale de leurs sons la répartition de ces différences, afin qu'elles fussent moins sensibles à l'oreille. On a donné le nom de *tempérament* à cette opération. Tous les accordeurs la pratiquent par habitude, sans en connaître la théorie. On conçoit que par le tempérament on n'obtient qu'une justesse approximative; mais cette justesse suffit pour l'oreille.

Si chacun était libre de nommer *ut* le pre-

mier son venu, *ré* le suivant, et ainsi de suite en s'élevant, il régnerait dans la musique une confusion extrême, et l'on ne pourrait s'accorder. Pour obvier à cet inconvénient, on a construit de petits instrumens en acier ayant la forme d'une fourchette et produisant un son modèle qu'on appelle *diapason*, nom qui par analogie se donne à l'instrument lui-même. C'est sur ce son qu'on accorde tous les instrumens, et que les voix se règlent. En France ce son est *la;* en Italie, c'est *ut*. De là sont venues les expressions usitées dans les orchestres pour accorder les instrumens entre eux : en France on dit *donner le la;* en Italie, *suonar il do*. Le diapason n'est pas identiquement le même dans tous les pays; il a même subi diverses modifications dans le même lieu. Chaque théâtre de Paris avait autrefois le sien; celui de l'Opéra était le plus bas, et celui du théâtre italien le plus élevé. Il y a maintenant très peu de différence entre eux. Un diapason trop bas nuit à l'éclat de la sonorité, parce que les cordes des instrumens ne sont pas assez tendues; un diapason trop élevé fatigue les voix.

L'usage du diapason n'est pas assez répandu. La plupart des pianos qu'on trouve dans les

provinces de France sont accordés trop bas. Les chanteurs qui s'accompagnent avec ces pianos habituent leurs voix à une sorte de paresse qu'ils ne peuvent vaincre quand ils doivent chanter au ton du diapason.

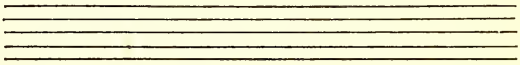
CHAPITRE III.

Comment on représente les sons par des signes.

L'opération d'esprit par laquelle l'homme a imaginé de représenter les sons de la parole par des signes sera éternellement un mystère; mais une fois parvenu à cette découverte, on conçoit qu'il n'a pas dû éprouver beaucoup de difficulté pour trouver les moyens d'exprimer les sons de son chant. Les Grecs et les Romains se servaient pour cela des lettres de leur alphabet, diversement combinées ou tronquées; les Musulmans n'ont point de signes pour cet objet; les Chinois en possèdent qui sont compliqués et bizarres comme leur langue. Les signes dont se servent les Européens modernes, après avoir subi une foule de modifications successives, sont arrivés à un point de perfection relative, et, malgré leur apparente complication, sont peut-être les plus simples qu'on puisse imaginer. Beaucoup d'auteurs en ont proposé d'autres qui séduisaient au premier coup d'œil; mais lorsqu'on en venait à l'application, ils se trouvaient ou insuf-

fisans ou plus compliqués que ceux auxquels on voulait les substituer.

La collection des signes de la musique s'appelle *la notation.* On la divise en deux espèces : la première renferme les signes d'*intonation*, la seconde les signes de *durée*. Les uns et les autres sont d'une utilité indispensable, car il ne suffit pas de reconnaître à l'inspection d'un signe le son qu'il représente, il faut encore en connaître la durée et pouvoir la mesurer. Ces signes se disposent sur un papier spécialement préparé qu'on appelle *papier de musique*. La préparation consiste à tracer horizontalement des réunions de cinq lignes parallèles qu'on nomme *portées*, et qui sont figurées de cette manière[1].



C'est sur ces lignes ou dans les intervalles qu'elles laissent entre elles que se placent les signes de la notation. J'ai dit que ceux-ci se

(1) Il y a du papier de musique qui contient dix portées dans chaque page, d'autre douze, quatorze, seize et même vingt-quatre. On appelle *papier à la Française* celui qui est de hauteur, et *papier à l'Italienne* le papier d'une largeur oblongue.

divisent en deux espèces, les signes d'intonation et ceux de durée. Les signes d'intonation sont de deux sortes : on donne le nom de *clefs* aux uns, et celui de *notes* aux autres.

La diversité des voix a donné naissance aux clefs, qui, placées au commencement des portées indiquent que ce qui y est écrit appartient à telle ou telle voix. Le signe des voix ou des instrumens aigus s'appelle *clef de sol;* il est fait ainsi 𝄞. On le met ordinairement sur la deuxième ligne de la partie inférieure de la portée, ce qui indique que le signe du son appelé *sol* se met sur cette ligne. On donne le nom de *clef de fa* au signe des voix ou des instrumens graves. En voici la forme 𝄢 ; sa position ordinaire est sur la quatrième ligne en partant du bas de la portée ; elle indique que *fa* est sur cette ligne. Le signe des voix et des instrumens intermédiaires se nomme clef d'*ut;* mais comme il y a plusieurs nuances d'élévation ou de gravité parmi ces voix, on exprime ces nuances en plaçant ce même signe sur des lignes différentes. La clef d'*ut* est faite ainsi 𝄡 elle donne son nom à la note qui se trouve sur la ligne où elle est placée.

Les diverses qualités de voix peuvent se ré-

duire à quatre : 1° les voix aiguës de femmes; 2° les voix graves de femmes; 3° les voix aiguës d'hommes; 4° les voix graves d'hommes. La voix aiguë de femme se nomme *soprano* ou *dessus;* la voix intermédiaire du même sexe, *mezzo soprano* ou *second dessus;* la voix grave *contralto;* la voix aiguë d'homme s'appelle *tenore;* la voix grave, *basse.* On appelle *bariton* la voix intermédiaire du tenore et de la basse. Les voix aiguës d'homme étant naturellement, et par l'effet de leur conformation, plus graves d'une octave que les voix aiguës de femmes, on pourrait se servir de la même clef, c'est-à-dire de la clef de *sol* pour toutes deux, laissant à la nature le soin d'opérer la différence d'octaves. Quant au *contralto* ou voix grave de femme, qui est à l'octave supérieure de la basse, on pourrait, par les mêmes motifs, écrire sa partie avec la clef de *fa.* A l'égard des instrumens qui, dans l'orchestre, remplissent les fonctions des voix intermédiaires, on pourrait aussi les réduire à cette simplicité, en indiquant les différences d'octaves par un signe simple tel qu'un — qui barrerait les clef de *sol* ou de *fa.*

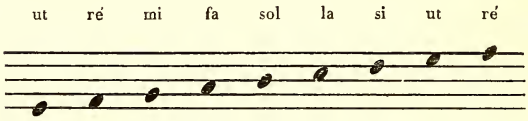
Mais s'il est possible de supprimer les clefs

d'*ut* dans l'usage ordinaire, ces mêmes clefs sont d'un grand secours dans certains cas dont je parlerai plus loin, et dans l'obligation où l'on est d'en faire usage dans ces occasions, il est nécessaire de se les rendre familières, et conséquemment de s'en servir habituellement. De là vient que la complication résultante de la multiplicité des clefs s'est conservée jusqu'aujourd'hui, quoiqu'on ait reconnu l'avantage qu'il y aurait à la faire disparaître.

Les clefs ne sont que des signes généraux qui indiquent une fois pour toutes le genre de voix ou d'instrument qui doit exécuter la musique qu'on a sous les yeux; les notes sont les signes particuliers de chaque son. Toutefois, il ne faut pas croire qu'il soit nécessaire d'avoir un signe d'une forme particulière pour chacun de ces sons; une pareille multiplicité aurait jeté l'esprit dans la confusion et fatigué la mémoire sans utilité. Ce n'est point la forme de la note qui détermine l'intonation, mais la place qu'elle occupe sur la portée. Pour remplir cet objet un point placé sur la ligne ou dans l'espace suffirait.

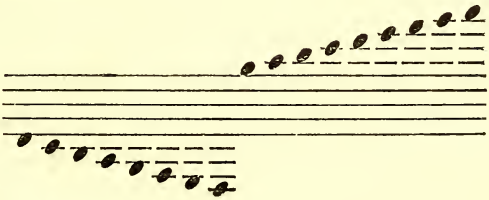
La note placée sur la ligne inférieure de la portée représente un son comparativement

plus grave que celles qui occupaient d'autres positions sur cette même portée ; ainsi la note qui est dans l'espace entre la première et la deuxième ligne exprime un son plus élevé que celle qui est sur la première ; la note placée sur la deuxième ligne représente une intonation encore plus élevée : il en est de même de toutes les autres positions à mesure qu'on s'élève sur la portée. Si donc on appelle *ut* la note de la première ligne, on donne le nom de *ré* à celle qui occupe l'espace qui existe entre la première et la seconde ligne, celui de *mi* à la note qui est posée sur la deuxième ligne, et ainsi de suite, comme on le voit dans l'exemple suivant :



On conçoit qu'une voix ou un instrument qui seraient bornés à un si petit nombre de sons n'offriraient que de faibles ressources au chanteur ou à l'instrumentiste ; aussi n'en est-il point qui soient retenus dans des limites si étroites. Les instrumens surtout dépassent tous de beaucoup l'étendue de la portée de cinq

lignes. Mais si l'on était obligé de composer la portée d'autant de lignes permanentes qu'il en faudrait pour embrasser l'étendue de certains instrumens, une sorte de labyrinthe inextricable résulterait de cette multitude de lignes, et l'œil le plus clairvoyant ne parviendrait pas à distinguer une seule note sans un travail pénible. Le moyen dont on se sert pour éviter cet inconvénient est ingénieux. Il consiste à ajouter des fragmens de lignes à la portée, soit au-dessus, soit au-dessous, au fur et mesure des besoins, et de les supprimer lorsqu'ils cessent d'être utiles. Ces fragmens ne se confondent pas avec la portée, et se détachent sensiblement pour l'œil; on peut en juger par cet exemple :

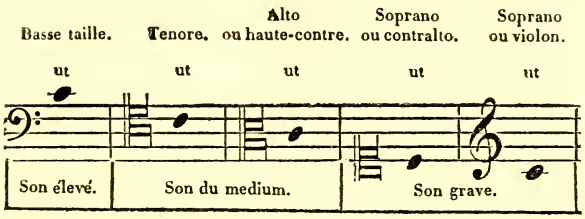


Toute note placée sur la même ligne que la clef qui est au commencement de la portée prend le nom de cette clef, et sert de point de comparaison pour nommer toutes les autres

notes. Ainsi, lorsque la clef de *sol* se trouve au commencement d'une portée posée sur la seconde ligne, la note placée sur cette ligne s'appelle *sol*, et toutes les autres se nomment d'après celle-là. S'il s'agit d'une clef de *fa* posée sur la quatrième ligne, *fa* se trouve sur cette ligne; il en est de même des autres. On conçoit d'après cela que le nom des notes est éventuel, et ne peut se déterminer d'une manière invariable. La différence des voix qui a donné lieu à la multiplicité des clefs est la cause première de ces variations.

Mais si la position des notes est variable, il n'en est pas de même de leur intonation, laquelle se règle d'après le son modèle qu'on nomme *diapason*. Ainsi une note donnée, que nous nommerons *ut*, par exemple, ne peut avoir qu'une intonation, quelle que soit sa position sur la portée. La seule différence qu'il y aura dans les diverses positions de cet *ut* et dans sa sonorité, c'est qu'il pourra appartenir aux limites aiguës d'une voix, telle que la *basse-taille*, au milieu ou *medium* d'une autre, comme le *ténor*, et aux limites graves d'une troisième qui sera le *soprano*.

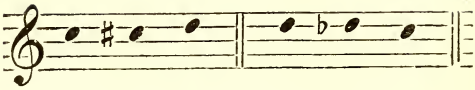
Exemple d'une intonation identique en diverses parties.



Jusqu'ici l'on a vu comment on représente la suite des sons qu'on appelle *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si;* mais on n'a point encore aperçu les signes des sons intermédiaires auxquels on donne le nom de *dièse* et de *bémol.* Le dièse est fait ainsi ♯; le bémol a cette forme ♭.

Toutes les lignes et tous les espaces étant occupés par les notes qui représentent *ut*, *ré*, *mi*, etc., il ne reste point de place sur la portée pour les sons intermédiaires; mais comme on suppose dans le langage ordinaire que les mots de *ut dièse* ou de *ré bémol* sont suffisans pour exprimer l'idée du son intermédiaire de *ut* et de *ré*, de même on est convenu que le ♯ mis avant la note *ut*, ou le ♭ placé avant *ré*, suffisent pour représenter aux yeux ce son intermédiaire.

Exemples :



Lorsqu'il s'agit de détruire l'effet du dièse ou du bémol, on se sert d'un autre signe qu'on nomme *bécarre*, et dont voici la forme ♮. Le bécarre se met à côté de la note qui était précédée d'un dièse ou d'un bémol, et devient l'équivalent de ces phrases : *le dièse est ôté*, ou bien *il n'y a plus de bémol.* C'est en quelque sorte un signe sténographique.

On donne le nom de *ton* à la différence de deux sons comme *ut* et *ré :* la différence de l'un de ces sons à l'intermédiaire, représenté par un dièse ou un bémol, s'appelle *demi-ton.*

Par une singularité remarquable, la différence qui se trouve entre les sons *ut* et *ré* n'est point égale entre tous les sons de la gamme, en sorte que le son intermédiaire ne se trouve point entre *mi* et *fa*, ni entre *si* et *ut.* La différence entre ces notes n'est que d'un demi-ton. Une suite de sons faite sur le modèle de celle-ci, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut,* s'appelle une succession *diatonique;* si on y introduit les sons

intermédiaires, on lui donne le nom de succession *chromatique*. On disait autrefois de la musique qu'elle était *dans le genre diatonique* quand on y rencontrait peu de sons intermédiaires, et qu'elle appartenait au *genre chromatique*, lorsque ces sons y dominaient : on ne se sert plus de ces expressions depuis que l'art musical s'est enrichi d'une foule de combinaisons qui résultent du mélange continuel des deux genres. Quelques airs anciens, quelques mélodies simples peuvent donner l'idée du genre diatonique; le genre chromatique est fréquemment employé dans la musique moderne : il en est le caractère distinctif. On y trouve aussi quelquefois un autre genre qu'on nomme *enharmonique*, mais l'emploi de celui-ci est plus rare. J'expliquerai ailleurs en quoi il consiste.

Les mots *diatonique* et *chromatique*, qui ont passé de la langue grecque dans les langues modernes, n'ont qu'une signification impropre dans celles-ci; car, *diatonique* vient de *dia*, par, et *tonos*, ton; or, il n'est pas vrai que la musique procède uniquement par *tons* dans la musique moderne, puisqu'il y a deux demi-tons dans toutes les gammes, comme de *mi* à

fa, et de *si* à *ut*, dans la gamme d'*ut*. Cela se verra clairement dans le chapitre suivant. L'expression est peut-être plus juste dans *chromatique*, mais elle manque de clarté. *Chromatique* vient du mot grec *chróma*, qui signifie couleur : c'est qu'en effet cette suite de demi-tons colore la musique, mais seulement dans le sens figuré.

CHAPITRE IV.

De la différence des gammes; des noms qu'on leur donne, et de l'opération qu'on appelle *transposition*.

La gamme *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, est disposée de manière qu'il y a un ton entre *ut* et *ré*, un autre ton entre *ré* et *mi*, un demi-ton de *mi* à *fa*, un ton entre *fa* et *sol*, un ton entre *sol* et *la*, un ton entre *la* et *si*, un demi-ton de *si* à *ut;* en résumé, elle présente une suite de deux tons, un demi-ton, trois tons et un demi-ton.

Si l'on voulait disposer la gamme de cette manière, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, l'ordre des tons et des demi-tons serait interverti, car il y aurait un ton entre *ré* et *mi*, un demi-ton de *mi* à *fa*, un ton entre *fa* et *sol*, un ton entre *sol* et *la*, un ton entre *la* et *si*, un demi-ton de *si* à *ut*, et un ton de *ut* à *ré;* en résumé, on aurait une suite d'un ton, un demi-ton, trois tons, un demi-ton, un ton. On fait disparaître cette irrégularité en substituant *fa dièse* à *fa*, et *ut dièse* à *ut*. De cette manière on a un ton

de *ré* à *mi*, un ton de *mi* à *fa* ♯, un demi-ton de *fa* ♯ à *sol*, un ton de *sol* à *la*, un ton de *la* à *si*, un ton de *si* à *ut* ♯, un demi-ton d'*ut* ♯ à *ré;* ce qui présente une suite de deux tons, un demi-ton, trois tons, un demi-ton, comme dans la gamme qui commence par *ut*.

En opérant de la même manière, et en conservant l'ordre des tons et des demi-tons, on peut commencer la gamme par toutes les notes, même par les sons intermédiaires, et avoir autant de gammes qu'il y a de sons dans l'étendue d'une octave. On donne à chaque gamme le nom de la note par où elle commence; mais au lieu de dire la gamme de *ré*, de *mi* bémol, de *fa*, on dit la gamme du *ton de ré*, du *ton de mi bémol*, du *ton de fa*, et l'on appelle symphonie en *ré*, sonate en *mi bémol*, ouverture en *fa*, les morceaux qui sont écrits avec les sons qui appartiennent aux gammes de *ré* ou de *mi* ♭, ou de *fa*.

On vient de voir que le mot *ton* a une autre acception que celle qui exprime la distance d'une note à une autre, et qu'il signifie aussi certaines dispositions de sons. *Le ton de ré* est une expression qui indique que les sons ont la disposition convenable pour une gamme qui

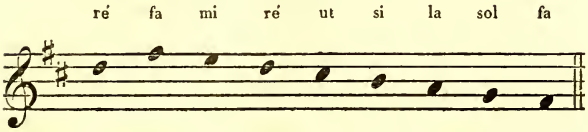
commence par *ré*. Ce double emploi d'un mot est une défectuosité de la langue musicale. Il y en a plusieurs autres. Trompées par ces mots : *le ton d'ut*, *le ton de mi bémol*, *le ton de sol*, etc., les personnes qui ne sont pas musiciennes se sont persuadées que *ton* est synonyme de *son*, et elles disent *un ton fort*, *un ton moelleux*, *un ton criard*, au lieu d'*un son fort*, *un son moelleux*, *un son criard :* ces expressions sont impropres.

Toutes les voix n'ayant pas la même étendue, il arrive souvent qu'un morceau qui est convenable pour certaines personnes contient des sons trop aigus ou trop graves pour d'autres; mais il plaît, on voudrait le chanter, et l'on ne trouve d'autre moyen d'y parvenir qu'en le baissant s'il est trop haut, ou en l'élevant s'il est trop bas, c'est-à-dire qu'en substituant, dans le premier cas, la gamme d'*ut* à la gamme de *ré*, ou la gamme de *ré* à celle de *mi bémol;* et dans l'autre, qu'en faisant le contraire, c'est-à-dire en substituant une gamme plus élevée à celle du ton dans lequel le morceau est écrit. Cette opération s'appelle *la transposition.* Les personnes qui ne savent pas la musique transposent naturellement et sans le remarquer, en

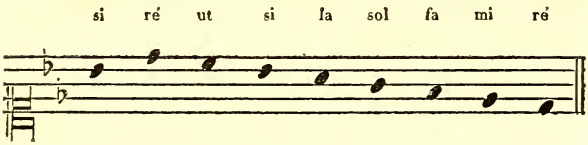
plaçant l'air qu'elles chantent dans la position la plus favorable à leur voix; mais l'opération de l'instrumentiste qui accompagne un morceau *transposé* est beaucoup plus compliquée, car elle consiste à jouer d'autres notes que celles qui sont écrites, ce qui exige une attention soutenue et beaucoup de présence d'esprit, surtout si l'instrument est un piano, car il faut faire une double opération pour la musique de la main droite et pour celle de la main gauche.

On conçoit que s'il fallait faire un calcul pour chaque note, pour chaque dièse, bémol ou bécarre, afin de découvrir ce qu'il faut leur substituer, dans la transposition, l'esprit le plus prompt pourrait éprouver de grands embarras à cause de la rapidité de l'exécution. Mais il est un moyen de simplifier cette opération; il consiste à supposer une autre clef que celle qui est placée au commencement des portées, et à choisir celle qui correspond au ton dans lequel on veut transposer. Par exemple, si le morceau est dans le ton de *ré*, écrit avec la clef de *sol*, et si l'on veut transposer en *si* bémol, on substitue par la pensée la clef d'*ut* sur la première ligne à la clef de *sol*, on suppose deux bémols à côté de la clef, et la transposi-

tion se trouve faite, comme on peut le voir par l'exemple suivant :



Transposition :



c'est particulièrement à cet usage que sert la multiplicité des clefs.

La transposition est une des plus grandes difficultés de la musique, considérée sous le rapport de la pratique : elle exige une aptitude particulière que des lecteurs, d'ailleurs habiles, n'ont pas toujours. C'est pour aplanir ces difficultés qu'on a imaginé de faire des pianos qui opèrent la transposition d'une manière mécanique; on les nomme *pianos transpositeurs*[1].

(1) On s'est servi de divers procédés pour opérer la transposition mécanique; mais les premiers pianos transpositeurs qui ont été en usage sont ceux de MM. Roller et Blanchet, facteurs à Paris, boulevard Poissonnière. M. Pfeif-

Les éditeurs de musique, dans le but de rendre plus facile aux amateurs la pratique de cet art, transposent souvent les morceaux les plus à la mode pour les mettre à la portée des divers caractères de voix, et dispenser l'exécutant de l'opération de la transposition; mais comme ils ne peuvent transposer toute sorte de musique, il est utile de savoir faire soi-même l'opération nécessaire.

fer a perfectionné leur invention en bornant cette opération à la pression d'une pédale. M. Pfeiffer, facteur de pianos, demeure à Paris, rue Montmartre, n° 18.

CHAPITRE V.

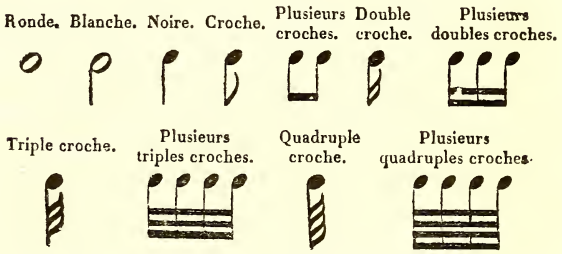
De la durée des sons et du silence en musique ; comment on la représente par des signes, et comment on la mesure.

Les alphabets de toutes les langues n'ont qu'un objet : celui de représenter des sons. L'alphabet musical est plus compliqué, car il faut que ses signes d'intonation se combinent avec ceux de durée, et même que les notes indiquent les deux choses à la fois. Cette complication est la cause principale de la difficulté qu'on éprouve à apprendre la musique.

Il est évident pour tout le monde que tous les sons qui entrent dans la composition de la musique n'ont pas la même durée; il y a beaucoup de nuances dans leur longueur ou leur brièveté. Les notes étant destinées à représenter les sons, on a dû modifier leur forme afin qu'elles pussent exprimer aussi les différences de leurs prolongemens. Dans ce but, on a supposé une unité de durée qu'on appelle *ronde;* la moitié de cette durée a reçu le nom de *blanche*; le quart, celui de *noire*, le huitième

a été appelé *croche*, le seizième, *double croche*, le trente-deuxième, *triple croche*, et le soixante-quatrième, *quadruple croche*.

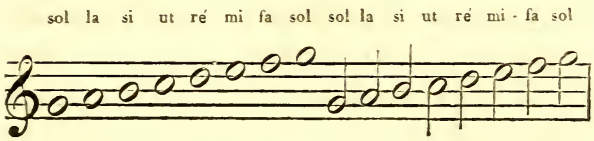
Figures de ces signes de durée :

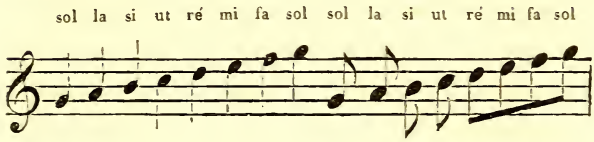


Remarquez que les noms de *doubles croches, triples croches* et *quadruples croches* expriment précisément le contraire de l'idée qu'on y attache; car loin de doubler, de tripler ou de quadrupler la valeur de la croche, la double, la triple et la quadruple croche n'en sont que des fractions. L'origine de ces fausses dénominations se trouve dans le double, le triple et le quadruple crochet qui termine la partie inférieure de la note. Les Allemands disent avec plus de raison *demi-croche, quart de croche, huitième de croche*.

Quelle que soit la forme de la note et la du-

rée qu'elle représente, l'intonation ne varie pas, et le nom de la note reste le même, comme on le verra par les exemples suivans :



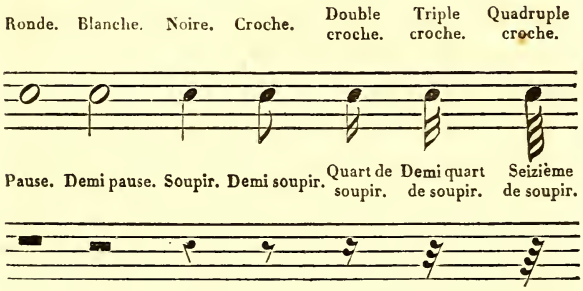


Toutes les figures de notes qu'on vient de voir sont destinées à représenter des durées de sons qui sont dans les proportions de 1 à 2, 1 à 4, 1 à 8, etc., ou $\frac{1}{2}$ à 1, $\frac{1}{4}$ à 1, $\frac{1}{8}$ à 1, etc., c'est-à-dire, qui sont deux fois, quatre fois, huit fois plus longues que d'autres, ou qui n'en sont que la moitié, le quart, le huitième. Mais il y a de certaines durées de sons qui sont trois fois, six fois, douze fois plus longues que d'autres, ou qui n'en sont que le tiers, le sixième, le douzième, etc. On a imaginé de représenter les premières par une figure quelconque de note suivie d'un point, en sorte

que le point augmente la durée de ces notes de la moitié. Ainsi la ronde pointée a la même durée que trois blanches, ou six noires, ou douze croches, etc.; la blanche pointée est dans la même proportion à l'égard des noires, croches ou doubles croches, et ainsi des autres. Il suit de là que la blanche n'a que le tiers de la valeur de la ronde pointée, que la noire n'en représente que la sixième partie, la croche un douzième, etc. Quelquefois enfin les sons se trouvent, à l'égard de certains autres, dans la proportion de 2 à 3. On donne le nom de *triolets* à ceux qui sont dans la proportion de 3 à 2, et l'on indique leur qualité en plaçant un 3 au-dessus des notes qui les représentent.

Les sons et leur durée ne sont pas les seuls élémens de la musique; le silence plus ou moins long y joue aussi un rôle fort important. La nécessité de le soumettre à des règles de proportion a fait imaginer de le diviser comme les figures de notes, et de le représenter par des signes analogues. On avait pris la ronde pour unité de durée d'un son; on représenta le silence d'une durée correspondante par une *pause;* la moitié de ce temps fut appelée *demi-pause*, le quart, *soupir*, le huitième, *demi-*

soupir, le seizième, *quart de soupir*. Tous ces signes de silence ont une valeur égale à celle des diverses figures de notes. En voici le tableau :



On conçoit que la ronde avec un point se représente par une pause suivie d'une demi-pause ; la blanche pointée, par une demi-pause suivie d'un soupir, et ainsi du reste.

Ces différentes proportions de durées relatives de sons et de silences sont susceptibles d'une énorme quantité de combinaisons. L'œil le plus exercé éprouverait quelque difficulté à les discerner, si l'on n'avait imaginé de les séparer de distance en distance par des barres qui traversent perpendiculairement la portée. On donne le nom de *mesure* à l'espace qui se trouve compris entre deux barres de séparation. Au moyen des barres, l'œil isole facile-

ment chaque mesure de cette multitude de signes, pour n'en considérer que le contenu. La somme totale de ce contenu doit être d'une durée uniforme dans toutes les mesures; mais cette durée peut être à volonté égale à la valeur d'une ronde, ou d'une blanche, ou d'une blanche pointée, etc.

On rend aussi plus facile la lecture de ce qui est contenu dans chaque mesure, en divisant celles-ci par parties égales qu'on nomme *temps*, et qu'on marque par des mouvemens de la main. Cette division peut se faire en deux, trois ou quatre parties : le compositeur indique à cet égard son intention par un signe qu'il place au commencement de chaque morceau. Si la division doit se faire en deux temps, le signe est un ₵; si c'est en trois temps, le signe est 3 ou $\frac{3}{4}$; enfin, s'il faut diviser la mesure en quatre temps, le signe indicateur est C. A l'inspection du signe, les musiciens disent que la mesure est à deux, à trois ou à quatre temps.

Remarquez qu'on trouve encore ici un exemple de la pauvreté de la langue musicale; car on donne le nom de *mesure* à des choses absolument différentes; *mesure* se dit de l'espace qui est compris entre deux barres, de la divi-

sion de cet espace, et aussi de l'instinct de l'exécutant pour faire cette division avec facilité. Par exemple, on dit qu'un chanteur ou un instrumentiste *ont*, ou *n'ont pas de mesure*, en raison de leur aptitude à diviser le temps. Cette aptitude étant indispensable pour bien exécuter la musique, on dit aussi de celui qui ne la possède pas qu'*il n'est pas musicien;* ce qui ne signifie point qu'il ne fait pas sa profession de la musique, mais qu'il n'a pas les qualités du musicien.

J'ai dit que la ronde est considérée comme unité de durée : on en voit surtout la preuve dans certains signes de mesure qui se trouvent quelquefois au commencement d'un morceau de musique, tels que $\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{6}{4}, \frac{9}{4}, \frac{12}{4}, \frac{2}{8}, \frac{3}{8}, \frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}$; car ces signes indiquent que l'espace compris entre deux barres renferme *deux quarts*, *trois quarts*, *six quarts*, *neuf quarts*, *douze quarts* de ronde, ou *deux huitièmes*, *trois huitièmes*, *six huitièmes*, *douze huitièmes* de la même unité. Parmi ces quantités, celles qui sont susceptibles d'être divisées par 2, comme $\frac{2}{4}, \frac{6}{4}, \frac{2}{8}$ et $\frac{6}{8}$, appartiennent à la mesure *à deux temps*, qui se marque en frappant et en levant alternativement la main; celles qui ne peuvent

être divisées que par 3, comme $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{3}{8}$ et $\frac{9}{8}$ sont de l'espèce des mesures *à trois temps*, où la main fait trois mouvemens, l'un en baissant, le second à droite et le troisième en levant; enfin les quantités $\frac{12}{4}$ et $\frac{12}{8}$, qui peuvent être divisées par quatre, appartiennent à la mesure *à quatre temps*, et se marquent par quatre mouvemens de la main en baissant, à gauche, à droite, et en levant.

Tout ce qu'on a vu jusqu'ici concernant la mesure des sons et du silence ne présente que des quantités de durées relatives, et rien n'indique le temps positif qui est dévolu à chaque signe de temps. Il aurait été fort difficile en effet, ou plutôt impossible, d'exprimer par des signes cette durée rationnelle, qui ne peut être représentée que par les vibrations du pendule astronomique, ou par des divisions de ces vibrations. Cependant on conçoit que s'il n'existait aucun moyen d'indiquer cette durée en musique, l'intention du compositeur pourrait être souvent dénaturée dans l'exécution, car chacun étant libre d'attribuer à la ronde, prise comme unité, une durée de fantaisie, le même morceau courrait risque d'être exécuté tantôt avec la lenteur d'une complainte ou d'une ro-

mance, tantôt avec la vivacité d'une contre-danse ou d'une sauteuse. Pour obvier à cet inconvénient, on n'imagina d'abord rien de mieux que d'écrire en tête des morceaux certains mots italiens ou français qui faisaient connaître, tant bien que mal, le degré de lenteur ou de vitesse qu'il fallait donner à la mesure, c'est-à-dire à la durée de la ronde ou à ses fractions. Ainsi les mots *largo*, *maestoso*, *larghetto*, *adagio*, *grave*, *lento*, indiquèrent diverses nuances de lenteur; *andantino*, *andante*, *moderato*, *a piacere*, *allegretto*, *comodo*, furent les signes d'un mouvement modéré diversement modifié : enfin, *allegro*, *con moto*, *presto*, *vivace*, *prestissimo*, servirent d'indications pour des vitesses toujours plus accélérées. On conçoit que dans ces variétés de lenteur et de vitesse, la ronde, la pause et toutes leurs subdivisions varient aussi de durée, au point qu'il n'y a pas plus de rapport entre une ronde et une autre ronde, qu'il n'y en a entre la durée relative d'une ronde et d'une double croche. En effet, il est tel mouvement lent où cinq rondes occupent la durée d'une minute, et tel mouvement vif où la durée de quarante rondes s'écoule dans le même

espace de temps. Cette variété dans la durée positive ne change rien à la valeur relative des signes entre eux.

Autrefois, toutes les pièces de musique instrumentale composées par les plus célèbres musiciens portaient les noms de danses connues, tels que ceux d'*allemandes*, *sarabandes*, *courantes*, *gigues*, etc.; non qu'elles eussent le caractère de ces sortes de danses, mais elles en avaient le mouvement. Or, ces mouvemens étant connus, il était inutile de les indiquer d'une autre manière. Depuis que ces pièces ont passé de mode, il a fallu recourir à d'autres indications; c'est depuis ce temps que les mots italiens dont il a été parlé précédemment, et beaucoup d'autres encore, ont été adoptés.

Mais qu'il y a de vague dans ces expressions! que de nuances n'y a-t-il point entre tel mouvement *allegro* (gai) et tel autre *allegro*? entre tel *adagio* (lent) et tel autre *adagio*? De pareilles indications ne peuvent jamais être que des *à peu près*, que l'intelligence ou l'organisation particulière de chaque exécutant modifie. Il en résulte que la musique est rarement rendue selon la pensée de l'auteur, et que le même morceau prend différens caractères en

passant par les mains de divers musiciens. Il y a en cela un mal réel qui a été senti depuis long-temps, et auquel on n'a porté remède que depuis peu d'années. Dès la fin du dix-septième siècle on avait reconnu qu'une machine régulière serait ce qu'il y aurait de mieux pour fixer la lenteur ou la rapidité des mouvemens de la musique. Plusieurs musiciens et mécaniciens se sont occupés de chercher les principes de la construction d'une semblable machine. En 1698, un professeur de musique nommé *Loulié* en proposa une qu'il nomma *chronomètre* (mesure du temps). Vers la même époque, Laffilard, musicien de la chapelle du roi, en inventa une autre. Plus tard, Harrison, fameux mécanicien anglais, qui s'est illustré par ses montres marines, inventa une machine qui paraît avoir été parfaite, mais dont le prix élevé ne permettait pas d'en rendre l'usage populaire. En 1782, Duclos, horloger de Paris, fit une autre machine, qu'il appelait *rhythmomètre* (mesure du rhythme), qui reçut alors l'approbation de quelques musiciens distingués. A cette machine succéda le chronomètre d'un mécanicien nommé Pelletier : on ignore aujourd'hui quels étaient sa forme et son mé-

canisme. En 1784, Reneaudin, horloger de Paris, construisit un pendule qui avait la même destination. Le célèbre horloger Bréguet s'occupa aussi de la solution du même problême, sans faire connaître le résultat de ses travaux. Enfin Despréaux, professeur au Conservatoire de musique, proposa, en 1812, l'adoption d'un chronomètre composé d'un tableau indicateur des mouvemens, et d'un pendule ou balancier en cordonnet de soie terminé par un poids, dont les différentes longueurs donnent, suivant des lois physiques très connues, les divers degrés de vitesse. Plusieurs musiciens allemands avaient déjà fait connaître des chronomètres de cette espèce, qui ont le double avantage d'être d'une construction simple et peu dispendieuse, mais qui ont l'inconvénient de ne point rendre sensible à l'œil le *tact* ou le *frappé* des temps.

Une invention que deux mécaniciens habiles, MM. Winkel, d'Amsterdam, et Maelzel, se sont disputée, a satisfait enfin à toutes les conditions voulues : je veux parler du *métronome*, qui a été soumis à l'approbation de l'Institut en 1816, et dont l'usage est maintenant connu des amateurs. Dans cette machine,

chaque vibration du balancier rend le tact sensible à l'oreille. L'inventeur a pris pour unité *la minute*, dont les temps de la musique ne sont que des fractions. Toutes les nuances de mouvemens, depuis le plus lent jusqu'au plus rapide, y sont exprimées et représentées par des vibrations de balancier qui se décomposent à volonté en mesures à deux, trois ou quatre temps, et qui représentent, selon la fantaisie du compositeur, des rondes, des blanches, des noires ou des croches. Au moyen du métronome, tout le système de la division du temps en musique est représenté dans son ensemble et dans ses détails.

CHAPITRE VI.

De ce qu'on appelle expression dans l'exécution de la musique; de ces moyens, et des signes par lesquels on l'indique dans la notation.

Jusqu'ici il n'a été question que de deux attributs des sons, savoir, l'intonation et la durée : il reste à les considérer sous le rapport de leur *intensité*, c'est-à-dire sous leurs diverses nuances de douceur ou de force, ce qui complétera le tableau des qualités par lesquelles ils agissent sur nous.

Le douceur des sons produit en général sur l'homme des impressions de calme, de repos, de plaisir tranquille, et de toutes les nuances de ces diverses situations de l'ame. Les sons forts, bruyans, éclatans excitent au contraire des émotions fortes, et sont propres à peindre le courage, la colère, la jalousie et les autres passions violentes; mais, si les sons étaient constamment doux, l'ennui naîtrait bientôt de leur uniformité, et, s'ils étaient toujours forts, ils fatigueraient et l'esprit et l'oreille. D'ailleurs la musique n'est pas uniquement

destinée à peindre les modifications de l'ame : souvent son objet est vague, indéterminé, et son résultat est plutôt de chatouiller les sens que de parler à l'esprit. C'est ce qu'on remarque particulièrement dans la musique instrumentale.

Or, soit qu'on considère la mobilité des facultés de l'ame et les nombreuses métamorphoses dont elles sont susceptibles, soit qu'on n'aie égard qu'aux impressions des sens, on reconnaît bientôt que le mélange des sons doux et forts, et les diverses gradations de leurs successions, sont des moyens puissans de peindre les unes et de faire naître les autres. On donne en général le nom *d'expression* à ce mélange de douceur et de force, à ces gradations ou à ces dégradations d'intensité, enfin à tous les accidens de la physionomie des sons, non qu'ils aient toujours pour objet *d'exprimer* ou des idées ou des sentimens : ils ne sont souvent que le résultat de la fantaisie; mais on ne peut nier que leur mélange bien ordonné n'ait pour effet de nous intéresser d'autant plus vivement que l'objet est moins positif. Si l'on demandait à un habile chanteur ou à un grand instrumentiste ce qui les détermine

à donner de la force à tels sons, à faire entendre à peine tels autres, à augmenter graduellement l'intensité ou à la diminuer, à faire certains sons d'une manière sèche et détachée, ou bien à les lier ensemble avec abandon et mollesse, leur réponse se ferait long-temps attendre, ou plutôt ils répondraient naïvement : *nous l'ignorons; mais nous sentons ainsi.* Certes, ils auraient raison s'ils faisaient passer leurs sensations dans l'ame de leurs auditeurs. Il y a plus : s'ils pouvaient s'observer eux-mêmes, ils avoueraient que les mêmes traits ne les ont pas toujours affectés de la même manière, et qu'il leur est arrivé de les exprimer dans des sentimens très différens, quoique le résultat fût également satisfaisant.

Cette faculté d'exprimer de plusieurs manières les mêmes pensées musicales pourrait avoir de graves inconvéniens dans un ensemble où chacun s'abandonnerait à ses impressions du moment; car il pourrait arriver qu'un musicien exécutât avec force sa partie pendant qu'un autre rendrait la sienne avec douceur, et qu'un troisième détachât les sons du même trait que son voisin croirait devoir lier. De là la nécessité que le compositeur in-

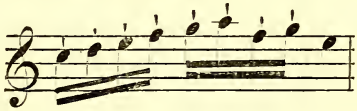
dique sa pensée, sous le rapport de l'expression, par des signes non équivoques; ce qui a toujours lieu en effet.

Les signes d'expression sont de plusieurs espèces. Les uns sont relatifs à la force ou à la douceur des sons; les autres sont destinés à faire connaître s'ils doivent être détachés ou liés; d'autres enfin indiquent de légères variations de mouvement qui contribuent à augmenter l'effet de la musique.

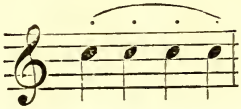
Quelques mots italiens servent à indiquer les diverses nuances de la force ou de la douceur des sons : *Piano*, ou simplement P, signifie qu'il faut chanter ou jouer avec douceur; *Pianissimo*, ou PP, indique l'excès du doux; *Forte*, ou F, fort; *Fortissimo*, ou FF, très fort. Le passage du doux au fort s'exprime par *Crescendo*, ou *Cresc.*, ou *Cr.*; celui du fort au doux par *Decrescendo*, *Diminuando*, *Smorzando*, ou par les abréviations de ces mots. Un son doux suivi d'un fort s'indique par PF, et le contraire par FP. Un petit nombre de sons plus forts que d'autres s'expriment par *Rinforzando*, ou simplement *Rf*; *Sforzando*, ou *Sf*; *Forzando*, ou *Fz*. Enfin, l'augmentation ou la diminution de force instantanée s'indiquent

par ces signes <>. La fantaisie peut multiplier ces sortes de signes et en imaginer de nouveaux; mais ceux qu'on vient de voir suffisent pour les masses de chanteurs ou d'instrumentistes. Quant à l'expression qu'un grand artiste met dans son jeu ou dans son chant, ce sont des accens de l'ame qui ne se présentent presque jamais de la même manière dans les mêmes circonstances, et qu'on ne pourrait peindre aux yeux par des volumes de signes.

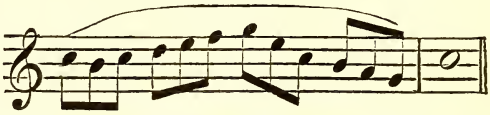
Les signes des sons détachés sont de deux sortes. La première consiste en des points allongés qui se placent au-dessus des notes: ces points indiquent la plus grande légèreté possible dans l'émission du son.



Lorsque les sons doivent être détachés avec une certaine lourdeur, les notes sont surmontées de points ronds qui sont placés quelquefois sous une ligne courbe, comme dans cet exemple:



Une courbe sans points placée au-dessus des notes est le signe des sons liés.



Les altérations de mouvement, qui sont un moyen d'expression dont on abuse quelquefois, s'indiquent par ces mots : *calando*, *con fuoco*, *con moto*, lorsqu'il s'agit d'augmenter la vitesse, et par celui de *ritardando*, s'il faut la diminuer. Plus souvent le compositeur abandonne le soin de ces légères perturbations à l'intelligence des exécutans.

Il est quelques autres signes accessoires dont l'utilité se fait sentir dans l'exécution, mais qui n'ont point de rapport aux trois qualités principales des sons, et que, par ce motif, je ne crois point devoir exposer ici.

Tout ce qui précède renferme le tableau de ce qu'on appelle *la notation*. Il suffit d'en avoir compris le mécanisme pour suivre avec facilité le reste de cet ouvrage; car on se tromperait si l'on croyait devoir charger sa mémoire de tous les termes et de la figure de tous les signes. Les efforts auxquels une étude semblable don-

nerait lieu seraient en pure perte pour l'objet que se proposent et les lecteurs de ce livre et son auteur. Il importe peu qu'un homme du monde appelé à juger une composition musicale et à en parler, sache distinguer un *ut* d'un *sol* ou une *noire* d'une *croche;* mais il est nécessaire qu'il connaisse l'usage de tout cela, ne fût-ce que pour se soustraire à l'importance pédantesque de ceux qui en ont fait une étude. Qu'il soit utile autant qu'agréable de savoir la musique, c'est ce qui ne peut être mis en doute. Mais comparés à la population générale d'un pays, ceux qui possèdent cet avantage sont presque toujours en petit nombre. C'est pour les autres, c'est-à-dire pour ceux que mille obstacles empêchent de se livrer à l'étude d'un art difficile, que ce livre est composé; l'auteur manquerait donc son but, si pour se faire comprendre il exigeait qu'on acquît des connaissances auxquelles il doit suppléer.

Ce serait une erreur de croire que le système de notation qui vient d'être exposé a été de tout temps en usage parmi les peuples européens. Ce n'est que vers la fin du dixième siècle qu'on commença à employer les notes et la portée; le nombre de lignes de celle-ci variait beau-

coup. Cette notation, dont l'inventeur n'est pas connu, ne fut pas d'abord généralement adoptée : elle subit diverses transformations ; beaucoup de signes, qui sont maintenant abandonnés, y furent introduits dans les quinzième et seizième siècles, et la complication de ceux-ci était telle qu'il était alors fort difficile d'apprendre à lire et à écrire la musique. Il n'existe pas maintenant dix musiciens qui possèdent la connaissance de ces signes. Ce ne fut que sous le règne de Louis XIII que la notation commença à se simplifier, et à prendre la forme qu'on lui voit aujourd'hui.

DEUXIÈME SECTION.

DES SONS CONSIDÉRÉS DANS LEURS RAPPORTS DE SUCCESSION ET DE SIMULTANÉITÉ; DU RÉSULTAT DE CES CHOSES.

CHAPITRE VII.

Ce que c'est que *le rapport* ou *la relation* des sons.

Il y a beaucoup d'analogie entre les impressions que la musique laisse dans l'ame de ceux qui ignorent ses procédés, et les sensations du compositeur au premier jet de son inspiration. En général, le public n'est frappé que d'un ensemble dont il n'aperçoit pas les détails, et le musicien a trop de fièvre pour analyser sa pensée; mais lorsque celui-ci veut écrire ce qu'il a inventé, une grande différence s'établit entre lui et le vulgaire : dès qu'il a saisi sa plume, le calme rentre peu à peu dans son ame, ses idées s'éclaircissent, le morcellement de ses périodes musicales en phrases plus ou moins régulières s'opère sous ses yeux; les

voix, les instrumens qui les accompagnent, et l'expression dramatique des paroles cessent de faire un tout homogène. Alors se manifeste une pensée musicale qu'on appelle *mélodie;* alors s'établit la différence des sons qui se succèdent et de ceux qui se font entendre simultanément; alors les défauts de nombre dans les phrases deviennent aussi remarquables pour le musicien que les fautes de quantité le sont pour le poète : l'arrangement des voix, les dispositions des groupes de sons, le choix des instrumens, le rhythme, tout enfin devient l'objet d'un examen particulier; tout est susceptible de perfectionnemens dont la nécessité n'avait point été aperçue d'abord, et l'art vient prêter son secours au génie.

De toutes les opérations de l'esprit, celle par laquelle un compositeur de musique conçoit l'effet de sa composition paraît être et la plus difficile et la plus étonnante. Quelle complication! Que de rapports divers! Que de talent, de perspicacité, d'expérience et d'observation, même dans un ouvrage médiocre! car ce n'est point assez d'être ému par la situation qu'on veut peindre ou le sentiment qu'il s'agit d'exprimer: il faut encore trouver des mélodies

analogues à ces divers objets; il faut que ces chants se combinent et se partagent souvent entre plusieurs voix de différens caractères, dont il est indispensable de pressentir l'effet; il faut enfin que tout cela soit accompagné par un nombre plus ou moins considérable d'instrumens, qui diffèrent d'accent et de sonorité, et qui doivent être employés de la manière la plus satisfaisante et la plus utile à l'effet général. Chacune de ces choses entraîne une multitude de détails qui concourent à compliquer les élémens de cet art singulier. Il suffit au musicien de jeter un coup d'œil sur le papier qui reçoit ses inspirations pour se rendre compte de sa composition comme s'il l'entendait réellement exécuter.

Dès qu'on porte avec attention ses investigations dans la musique, on y remarque quatre choses principales qui concourent à son effet, savoir : la succession des sons qui, comme on vient de le voir, se désigne par le nom de *mélodie;* leur simultanéité, d'où résulte *l'harmonie;* la *sonorité*, qui est plus ou moins satisfaisante, suivant le choix ou la disposition des voix et des instrumens; et enfin *l'accent*, qui vivifie tout cela, mais qui échappe à l'ana-

lyse. Les rapports sensibles des sons se présentent donc sous trois aspects : 1° SUCCESSION; 2° SIMULTANÉITÉ; 3° SONORITÉ. Chacune de ces divisions se subdivise comme on le verra par la suite.

CHAPITRE VIII.

De la mélodie.

C'est dans sa propre voix que l'homme trouve le type originaire de la musique. Cet instrument, le premier de tous, parce qu'il est à la fois le plus touchant et le plus fécond en effets divers, ne donne par lui-même que des idées de successions de sons, et ne fait pas même supposer la possibilité de simultanéité dans leur émission. De là vient sans doute que la mélodie est la première chose qu'on remarque, quand une éducation précoce n'a point modifié les dispositions naturelles. Disons plus : c'est elle seule qui attire l'attention de ceux qui sont complètement étrangers aux études musicales, et l'harmonie des accompagnemens frappe en vain leur oreille ; elle n'est pas entendue. Il y a environ vingt ans qu'on s'est assuré, par diverses expériences, qu'une partie du public de nos spectacles croyait que l'orchestre jouait à l'unisson des chanteurs. On est plus instruit maintenant, grace au perfectionnement des méthodes d'enseignement et à l'in-

fluence des journaux. Au reste, il est remarquable que les peuples européens sont les seuls qui aient fait usage de l'union de l'harmonie à la mélodie depuis le moyen-âge : l'antiquité paraît n'en avoir eu aucune connaissance, et les Orientaux ne la comprennent pas quand on la leur fait entendre. La mélodie est de tous les pays et de tous les temps.

Il ne faut pas croire que cette mélodie, telle qu'on l'entend dans les chants populaires et au théâtre, n'ait d'autre règle que la fantaisie. Le génie le plus libre, le plus original, obéit, à son insu, lorsqu'il imagine des chants, à certaines règles de symétrie dont l'effet n'est pas plus de convention que ne l'est le rhythme du tambour sur des masses de soldats qu'on fait mouvoir. Qu'on ne croie point que cette régularité de formes n'affecte que ceux qui ont étudié les principes de la musique : quiconque n'a pas l'oreille inerte ou rebelle y est sensible, sans qu'il soit nécessaire pour cela d'analyser ses sensations.

La différence de vitesse et de lenteur, rangée dans un ordre régulier quelconque, constitue ce qu'on nomme *le rhythme* en musique. C'est par le rhythme que cet art excite les plus vives

émotions, et l'action de ce rhythme est d'autant plus puissante qu'elle est plus prolongée. Par exemple, une noire suivie de deux croches est une succession qu'on rencontre à chaque instant dans la musique sans la remarquer; mais qu'elle se prolonge un certain temps, elle deviendra un rhythme capable de produire les plus grands effets.

Le rhythme est susceptible de beaucoup de variétés.

Dans les mouvemens lents, tels que l'*adagio*, le *largo*, il est presque nul; mais dans les mouvemens modérés ou rapides il est très remarquable. Quelquefois il ne réside que dans la mélodie; d'autres fois il est dans l'accompagnement; enfin, il est des cas où deux rhythmes différens, l'un placé dans le chant, l'autre dans l'accompagnement, se combinent pour produire un effet mixte.

La musique dépourvue de rhythme est vague et ne peut se prolonger sans faire naître l'ennui. Cependant on emploie quelquefois avec succès des mélodies de cette espèce pour exprimer une certaine rêverie mélancolique, le calme des passions, l'incertitude et d'autres choses semblables. Toutefois, de pareils cas sont rares.

D'après ce qui vient d'être dit, on conçoit que le rhythme fait partie des règles de symétrie auxquelles la mélodie est soumise; elle en est la première et la plus impérieuse; c'est elle qui souffre le moins d'exceptions, et à laquelle on est le moins tenté de se soustraire.

La seconde règle, qu'on nomme *la carrure des phrases*, est encore une sorte de rhythme; mais son effet est moins immédiat que celui du rhythme proprement dit. *Une phrase*, en musique, est une suite de sons dont l'ensemble forme un certain sens mélodique. Par exemple, le commencement de la romance du *Prisonnier*:

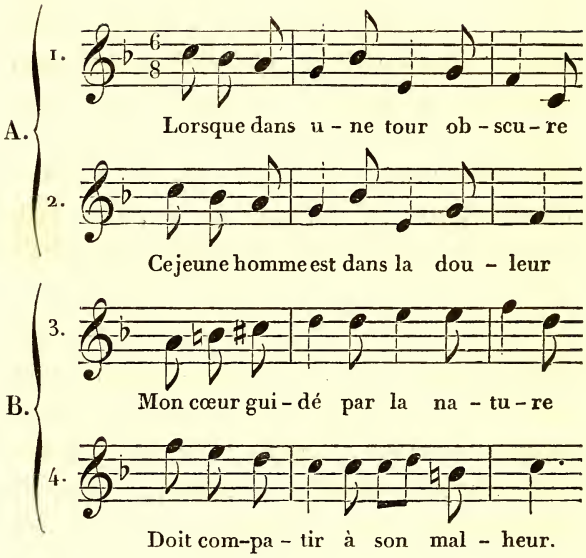
Lorsque dans une tour obscure
Ce jeune homme est dans la douleur.

est une phrase. Toute phrase est renfermée dans un certain nombre de mesures : communément ce nombre est de quatre; cependant il y a aussi des phrases de deux, de trois et même de six mesures.

Une phrase musicale isolée ne peut avoir qu'un sens incomplet, quel qu'en soit le nombre de mesures; elle n'est en quelque sorte qu'un commencement de proposition, dont la phrase suivante est le complément. Dans le rapport

qui lie ces deux phrases entre elles, se manifeste un besoin particulier de l'oreille, savoir celui de similitude dans le nombre de mesures dont elles se composent. Or, ce nombre étant communément de quatre, ainsi qu'il a été dit plus haut, il en résulte que le sens se complète en deux fois quatre mesures, d'où est venue la dénomination de *carrure des phrases*. Cette expression s'applique par extension aux phrases dont le nombre de mesures est moindre ou plus grand que quatre, pourvu qu'il y ait similitude entre elles. Ainsi, deux phrases correspondantes de trois ou de six mesures sont *carrées*. *Carrure* est synonyme de *symétrie*. Toute phrase symétrique est carrée, quel que soit le nombre de ses mesures.

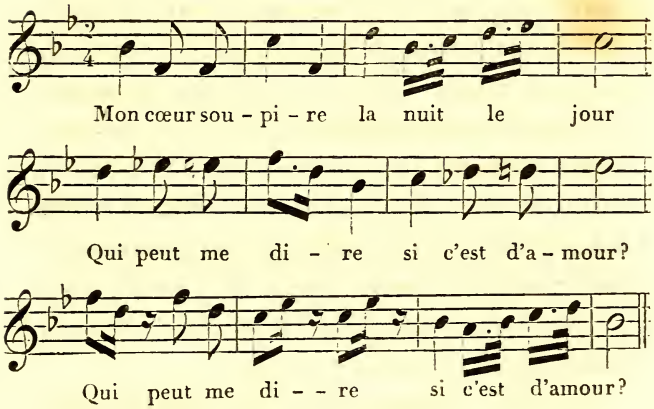
Quelquefois la phrase première de quatre mesures est coupée par un repos incident à son milieu, c'est-à-dire au bout de deux mesures; dans ce cas, l'oreille exige que la même césure musicale se fasse sentir dans la phrase complémentaire ou correspondante. Je citerai pour exemple la romance du *Prisonnier*, dont il a été parlé plus haut :



Dans cet exemple, *A* est le commencement de la proposition dont *B* est le complément; 1, 2, 3, 4, sont des membres de phrases correspondans et symétriques.

Quelquefois le sens musical reste suspendu après la deuxième phrase de quatre mesures; dans ce cas une troisième phrase de quatre

doit servir de complément pour satisfaire l'oreille. Tel est l'exemple qu'on en trouve dans la célèbre canzonette du *Mariage de Figaro* qui commence par ces mots : *Mon cœur soupire*, etc.



On serait dans l'erreur si, de ce qui a été dit précédemment, on tirait la conséquence qu'un morceau de musique quelconque doit toujours renfermer un nombre pair de mesures; car il arrive souvent, dans un finale d'opéra ou dans toute autre pièce écrite pour plusieurs voix,

que la mesure finale d'une phrase sert aussi de première pour une autre phrase, ce qui rend à la fin le nombre des mesures impair, sans que l'oreille en soit blessée : cette sorte d'enjambement a même de la grace quand elle est faite à propos.

Il n'est pas sans exemple qu'une phrase isolée de cinq ou de trois mesures se trouve placée au milieu d'autres phrases régulières et carrées; mais un pareil défaut est toujours choquant pour une oreille délicate, et l'on peut affirmer avant l'examen que la phrase est mal faite, et qu'en la considérant avec soin l'auteur aurait pu la carrer. Au reste ce sont des cas fort rares, car le musicien se conforme à la carrure des phrases comme le poète à la mesure des vers, naturellement et sans y penser.

Toutefois, certaines mélodies populaires des pays de montagnes, tels que la Suisse, l'Auvergne, l'Écosse, sont empreintes de nombreuses irrégularités de ce genre, et n'en sont pas moins agréables. L'irrégularité est même ce qui plaît le plus dans ces sortes de mélodies, parce qu'elle contribue à leur donner la physionomie particulière, étrange, sauvage, si l'on veut, qui pique notre curiosité en nous tirant de nos ha-

bitudes. Mais il ne faut pas s'y tromper; ce qui nous séduit un instant en elles nous fatigue bientôt si nous n'en sommes distraits par d'autre musique, et l'irrégularité qu'on y remarque et qui nous plaisait d'abord finit par nous sembler monotone et affectée. Un musicien peut tirer un parti avantageux de ces sortes de mélodies; mais il faut qu'il sache les employer à propos et qu'il n'en soit point prodigue.

La mélodie, fruit de l'imagination et de la fantaisie, libre de toute entrave en apparence, est donc soumise à deux conditions d'où dépend son existence, savoir, le rhythme et le nombre. On va voir qu'il en est une troisième non moins importante, non moins impérieuse et plus gênante : je veux parler de *la modulation.* On appelle de ce nom le passage d'un ton dans un autre, c'est-à-dire de la gamme d'une note dans la gamme d'une autre note. Il est nécessaire d'expliquer en quoi consiste le mécanisme et le but de ces changemens de ton.

Si un morceau de musique était tout entier dans le même ton, il en résulterait une sorte d'uniformité fatigante, qu'on désigne exactement par le nom de *monotonie* (un seul ton). De petits airs, d'un style naïf et simple, peuvent

seuls admettre l'unité de ton sans donner lieu aux inconvéniens de la monotonie. Dès qu'il s'agit d'un morceau d'une certaine étendue, la modulation devient nécessaire; mais celle-ci est soumise aux exigences de l'oreille comme le rhythme et la forme des phrases. Dès qu'on veut faire usage de la modulation, ou plutôt dès qu'on y est déterminé par la nature des chants qu'on invente, l'embarras du choix des tons se présente. En effet, l'oreille n'admet pas que toute succession de tons puisse lui plaire. Pour atteindre ce but, il faut qu'il y ait quelque analogie entre le ton qu'on quitte et celui dans lequel on entre; et cependant il est un grand nombre de circonstances où la modulation doit être inattendue pour être agréable.

En réfléchissant sur la contradiction qui semble naître de cette double obligation, on s'aperçoit qu'il y a dans un morceau quelconque deux sortes de modulations; l'une, principale, qui en détermine la forme; l'autre, accessoire, qui n'est qu'épisodique. La modulation principale ayant pour objet, tout en contribuant à la variété, de présenter avec simplicité la pensée du compositeur, n'admet que l'analogie de tons dont il vient d'être parlé, tandis que les

modulations incidentes étant destinées à réveiller l'attention de l'auditeur par des effets piquans, ne sont point soumises à cette analogie. Plus la première est naturelle et simple, plus elle est satisfaisante; plus les autres sont inattendues, plus elles contribuent à l'effet.

Cela posé, une nouvelle difficulté se présente : la voici. Quel que soit le ton principal choisi par l'auteur d'un morceau de musique, plusieurs autres tons se groupent autour de lui de manière à y avoir beaucoup d'analogie : car s'il s'agit d'un ton majeur, on trouve d'abord le ton mineur relatif, c'est-à-dire celui qui a le même nombre de dièses ou de bémols, puis celui qui a un dièse ou un bémol de plus, et enfin celui qui a un dièse ou un bémol de moins; s'il est question au contraire d'un ton mineur, on trouve d'abord le ton majeur relatif, c'est-à-dire celui qui a le même nombre de dièses ou de bémols, puis ceux qui ont un dièse ou un bémol de plus ou de moins. Mais de tous ces tons, quel est celui qu'il faut adopter? Voilà ce qui heureusement est en question; car on conçoit que s'il n'y avait qu'une manière de sortir du ton principal, la modulation serait toujours prévue, et dès lors le plaisir causé par

la musique serait beaucoup diminué, ou même s'évanouirait complètement. Il suffit, pour qu'une modulation soit agréable et régulière, qu'elle ait lieu du ton principal à l'un de ses analogues, c'est-à-dire qu'elle introduise dans la mélodie un dièse ou un bémol de plus, ou qu'elle en retranche un. Supposons un ton majeur, *ré*, par exemple, dans lequel il y a deux dièses, savoir, au *fa* et à l'*ut:* la pensée du compositeur pourra être également simple et naturelle, soit qu'il conduise sa modulation en *si* mineur, où il y a le même nombre de dièses; soit que cette modulation passe en *la*, où il y a un dièse de plus; en *fa* dièse mineur, où il se trouve aussi un dièse de plus, et en *sol*, où il y a un dièse de moins : la fantaisie seule détermine le choix.

Toute modulation principale peut donc se faire par quatre tons différens. Et qu'on ne croie pas que le pédantisme des écoles ait réglé les choses à ce petit nombre de moyens; les compositeurs les plus audacieux, ceux dont le génie a le plus d'indépendance, ont été ramenés malgré eux à s'y renfermer, parce qu'ils ont reconnu que tout ce qui en sort choque l'oreille au lieu de lui plaire. Ils ne se livrent à des

écarts et ne s'abandonnent à toutes les saillies modulées de leur imagination qu'après avoir établi d'abord régulièrement la modulation principale; mais celles-là, loin de déplaire à l'oreille, lui procurent des sensations d'autant plus vives qu'elles sont plus inattendues.

Je viens de dire que tous les compositeurs se conforment au système régulier de la modulation principale; je dois ajouter que parmi les quatre tons dont on peut se servir pour cet objet, il est ordinaire qu'on en adopte un de préférence à d'autres pour le faire entendre plus souvent. Ainsi, bien que la modulation la plus simple, la plus naturelle, la plus universellement adoptée, soit celle où la mélodie passe d'un ton majeur dans un autre ton majeur qui a un bémol de moins ou un dièse de plus, comme de *ré* en *la*, ou bien d'un ton mineur au ton majeur relatif, comme de *si* mineur en *ré* majeur, cependant quelques musiciens ont préféré des modulations moins usitées, et s'en sont servi habituellement. Rossini, par exemple, a adopté la modulation qui passe d'un ton majeur à un ton mineur avec un dièse de plus, comme du ton de *ré* majeur au ton de *fa* dièse mineur; mais il s'est servi si

souvent de ce moyen qu'il l'a usé et l'a rendu plus trivial que la modulation la plus ordinaire.

Telles sont les trois conditions principales de la mélodie : 1° *symétrie de rhythme;* 2° *symétrie de nombre;* 3° *régularité de modulation.* On serait dans l'erreur si l'on se persuadait qu'elles sont autant d'obstacles à la production des idées, car le rhythme, le nombre, la modulation sont si bien inhérens aux facultés du musicien, qu'il y obéit sans le remarquer et comme par instinct, uniquement occupé du caractère gracieux, énergique, gai ou passionné de sa mélodie ou *cantilène*[1]. Que d'autres entraves bien plus réelles il est obligé de surmonter, dans la production et dans l'arrangement de ses idées! S'il écrit sur des paroles, dans le style dramatique, l'arrangement des vers, la prosodie, la rapidité de l'action, et beaucoup d'autres considérations le contraignent bien davantage, comme on le verra dans la suite; et cependant, l'homme de génie en triomphe toujours. C'est un mystère qui ne

(1) Ces deux mots sont synonymes. Le second est tiré de l'italien *cantilena*.

peut être compris que par les compositeurs eux-mêmes que cette faculté d'inventer, de conserver de l'élan, de la chaleur, du délire, de se passionner enfin au milieu de tant d'obstacles; de rester indépendant dans le choix de son sujet, et de le manier avec dextérité, comme si rien ne s'y opposait. Lorsqu'on songe à toutes ces choses, on conçoit qu'il peut y avoir du mérite même dans de la musique médiocre.

Il est des mélodies qui séduisent par elles-mêmes et dépouillées de tout ornement étranger, même d'accompagnement : celles-là sont en petit nombre. Il en est d'autres qui, bien que purement mélodiques, ont besoin du secours d'une harmonie quelconque pour produire leur effet. Il en est enfin dont l'origine réside dans l'harmonie qui les accompagne. Quiconque n'est pas insensible à l'effet des sons, saisit facilement l'ensemble des mélodies de la première espèce : aussi deviennent-elles promptement populaires. Les mélodies qui ne produisent leur effet qu'avec le secours d'un accompagnement quelconque n'exigent pas de grandes connaissances musicales pour être senties, mais toutefois elles ne peuvent plaire

qu'aux oreilles habituées à entendre de la musique. On pourrait les appeler *les mélodies de la bonne société*. Quant aux mélodies de la troisième espèce, qu'on peut nommer *mélodies harmonieuses*, les musiciens seuls sont en état de les apprécier, parce qu'au lieu d'être le résultat d'une idée simple, elles se compliquent de divers élémens, et exigent conséquemment une sorte d'analyse pour être comprises : analyse qu'un musicien fait avec la rapidité de l'éclair, mais que l'homme du monde ne peut faire que lentement et avec peine. Ce ne sont pas moins des mélodies très réelles, et c'est à tort qu'on s'écrie souvent qu'il n'y a point de chant dans un morceau quelconque, lorsque ce genre de mélodie s'y trouve : on devrait dire seulement que le chant n'en est pas facile à comprendre. S'attacher à en saisir l'esprit serait augmenter ses jouissances, et n'exigerait pas une étude fort longue; mais la paresse naturelle que nous portons en toute chose exerce son influence, même sur nos plaisirs.

Quoique la mélodie soit en apparence ce que tout le monde peut apprécier avec facilité, elle est cependant une des parties de la musique sur lesquelles on porte les jugemens les plus erro-

nés. Il est peu d'habitués des théâtres lyriques qui ne se croient en état de prononcer sur la nouveauté d'une mélodie; néanmoins, outre que l'érudition musicale leur manque pour cela, combien de fois ne sont-ils pas dupes des ornemens du chanteur, qui donnent un air de nouveauté à des choses surannées? Que de vieilleries habillées à neuf au moyen d'accompagnemens de formes différentes, d'instrumens nouveaux, de changemens de mouvement, de mode ou de ton! Et tandis qu'on n'aperçoit pas les analogies réelles qu'il y a entre telle mélodie ancienne et telle autre qu'on croit nouvelle, que de fois il arrive qu'on signale des ressemblances imaginaires, parce qu'on a remarqué quelque similitude de rhythme entre deux mélodies dont les caractères, les formes et l'inspiration n'ont rien d'analogue! Les bévues de ce genre sont innombrables; néanmoins on n'en reste pas moins convaincu de l'infaillibilité de son jugement, et l'on est toujours prêt à retomber dans les mêmes erreurs avec la même assurance.

Mais, dit-on, il n'est pas besoin de tout examiner pour savoir si telle mélodie est agréable ou déplaisante! Cela se sent plus que cela

ne s'analyse, et tout le monde est en état de juger de ses sensations. — Tout cela est incontestable; mais qu'en faut-il conclure? Que chacun est en droit d'affirmer que telle mélodie lui plaît ou lui semble insignifiante ou désagréable, mais non de décider de son mérite, s'il n'est en état de l'analyser. A Dieu ne plaise qu'on soit contraint de compter les mesures des phrases pour s'assurer qu'elles sont carrées! un pareil travail, indigne de quiconque a le sentiment de la musique, n'est jamais nécessaire quand on a su rendre son oreille délicate, sous le double rapport du rhythme et du nombre. C'est à perfectionner cet organe qu'il faut travailler; et pour y parvenir, l'attention seule est nécessaire, sans y joindre le secours de la science. Qu'un homme du monde, au lieu de s'abandonner sans réserve au plaisir vague que lui cause un air, un duo, se décide à en examiner l'ordonnance, à considérer la disposition et le retour des phrases, les rhythmes principaux, la cadence, etc. : d'abord ce travail lui sera pénible et troublera ses jouissances; mais insensiblement l'habitude suppléera l'attention, et bientôt elle sera telle que l'attention même sera moins nécessaire. Alors, ce

qui n'aura paru d'abord qu'un calcul aride deviendra l'origine d'un jugement facile et la source des plus vives jouissances.

Il est une autre objection qu'on répète volontiers et qu'il ne faut point laisser sans réponse parce qu'elle est spécieuse et peut faire naître des doutes, même dans un esprit juste. « Gardez-vous de toute cette science, » disent ceux qu'une paresse insensible domine : « elle ne peut qu'affaiblir vos plaisirs. Les arts ne nous procurent de jouissances qu'autant que leurs effets sont imprévus. Ne cherchez donc point à acquérir des connaissances dont le résultat doit être de vous rendre propre à juger plutôt qu'à sentir. »—Tout ce raisonnement est fondé sur cet axiome de philosophie : « Apercevoir c'est sentir; comparer, c'est juger. » Mais le perfectionnement de l'organe auditif, qui résulte de l'observation de l'effet des sons, n'est qu'un moyen de percevoir mieux et d'augmenter par là la somme de ses jouissances. Voila pourquoi l'attention est nécessaire à l'homme du monde tandis qu'il tirerait peu d'utilité d'un savoir imparfait. Tout le monde porte des jugemens sur la musique; les uns par un instinct aveugle et avec précipitation, les autres par un

goût perfectionné et avec réflexion. Qui oserait dire que la première espèce de jugemens vaut mieux que l'autre ?

Lorsque je traiterai de l'expression dramatique, je ferai voir qu'elle est la portion de la mélodie que l'oreille la moins exercée juge sainement par instinct.

CHAPITRE IX.

De l'harmonie.

Plusieurs sons qui se font entendre simultanément, et dont la réunion flatte plus ou moins agréablement l'oreille, prennent le nom collectif d'*accords*. Le système général des accords et les lois de leur succession appartiennent à une branche de l'art musical qu'on désigne par le nom d'*harmonie*.

Harmonie est un mot générique quand il signifie la science des accords. Mais on dit aussi l'*harmonie* d'un accord pour indiquer l'effet qu'il produit sur l'oreille. Autre exemple de la pauvreté de la langue musicale.

Par suite de l'éducation des peuples modernes civilisés, on se persuade que le sentiment de l'harmonie est si naturel à l'homme qu'il a dû le posséder de tout temps. C'est une erreur, car il y a beaucoup d'apparence que les peuples de l'antiquité n'en ont point eu d'idée; les Orientaux, même de nos jours, n'y sont pas plus initiés. L'effet de notre musique en accords les importune. La question de la con-

naissance que les Grecs ou les Romains ont pu avoir de l'harmonie a été vivement controversée, mais inutilement, personne ne pouvant alléguer de preuves en faveur de son opinion. L'équivalent du mot *harmonie* ne se trouve pas employé une seule fois dans les traités de musique grecs ou latins qui sont parvenus jusqu'à nous [1]; le chant d'une ode de Pindare, celui d'un hymne à Némésis et quelques autres fragmens, sont tout ce qui s'est conservé de l'ancienne musique grecque, et l'on n'y trouve aucunes traces d'accords; enfin la forme des lyres et des cythares, le petit nombre de leurs cordes qui ne pouvaient être modifiées comme celle de nos guitares, ces instrumens n'ayant point de manches comme les nôtres, tout cela, dis-je, donne beaucoup de probabilité à l'opinion de ceux qui ne croient point à l'existence de l'harmonie dans la musique des anciens. Leurs adversaires opposent que cette harmonie est dans la nature. — A la bonne heure; mais que de choses sont dans la nature, et

(1) Ces traités ont été écrits depuis le temps d'Alexandre jusques vers la fin de l'empire grec. Les plus importans sont ceux d'Aristoxène, d'Aristide Quintilien, d'Alypius, de Ptolémée et de Boèce.

n'ont été remarquées que très tard ! L'harmonie est dans la nature, et cependant l'oreille des Turcs, des Arabes et des Chinois n'a pas encore pu s'y accoutumer.

Les premières traces de l'harmonie se font apercevoir chez les écrivains du moyen-âge, vers le neuvième siècle ; mais elle resta dans un état de barbarie jusques vers le milieu du quatorzième, époque où quelques musiciens italiens commencèrent à lui donner des formes plus douces. Parmi ces musiciens, ceux qui se distinguèrent le plus furent François Landino, surnommé *Francesco Cieco*, parce qu'il était aveugle, ou *Francesco d'egli organi*, à cause de son habileté sur l'orgue, et Jacques de Bologne. L'harmonie se perfectionna ensuite entre les mains de deux musiciens français, Guillaume Dufay et Gilles Binchois, et d'un Anglais, Jean Dunstaple. Tous trois vécurent dans la première moitié du quinzième siècle. Leurs élèves ajoutèrent à leurs découvertes, et depuis lors l'harmonie s'est continuellement enrichie d'effets nouveaux.

L'habitude d'entendre de l'harmonie dès notre enfance nous en fait un besoin dans la musique. Il semble d'ailleurs que rien n'est

plus naturel, et, dans l'état de civilisation musicale où nous sommes parvenus, il est rare que deux voix chantent ensemble sans chercher à *s'accorder*, c'est-à-dire à faire des accords. Chaque voix ne pouvant produire qu'un *son* à la fois, deux voix qui s'unissent ne peuvent donc faire que des accords de deux sons; ceux-là sont les plus simples possibles. On les désigne par le nom *d'intervalles*, parce qu'il y a nécessairement une distance quelconque d'un son à un autre: les noms de ces intervalles expriment les distances qui se trouvent entre les deux sons. Ainsi l'on appelle *seconde* l'intervalle compris entre deux sons voisins, *tierce* celui qui se trouve entre deux sons séparés par un autre, *quarte* celui qui renferme quatre sons, et ainsi de suite à mesure que la distance s'augmente d'un son, *quinte*, *sixte*, *septième*, *octave* et *neuvième*. Les intervalles qui dépassent la neuvième conservent les noms de *tierce*, *quarte*, *quinte*, etc., parce que ce ne sont que des doubles ou triples tierces, quartes, quintes, etc., et que leur effet est analogue aux intervalles non redoublés.

Si l'on n'a point oublié que divers sons, tels que *ré* ♭, *ré* ♮ et *ré* ♯ conservent la déno-

mination commune de *ré* par l'idée de réalité qu'on attache au nom des notes, on concevra sans peine que chaque intervalle est susceptible de se présenter sous différens aspects; car si *ré* forme toujours une seconde à l'égard d'*ut*, ce *ré* ou cet *ut* pourront être dans l'état de *bémol*, de *bécarre* ou de *dièze*, et dès lors la seconde sera plus ou moins étendue, plus ou moins resserrée. Un intervalle réduit à sa plus petite dimension, et dans lequel on ne trouve que les signes d'un ton et d'un mode quelconque, se désigne par l'épithète de *mineur;* le même intervalle, dans sa plus grande extension relative au ton, est *majeur*. Par exemple, l'intervalle d'*ut* ♯ à *ré* ♭ est une *seconde mineure;* celui d'*ut* ♮ à *ré* ♮ est une *seconde majeure*. Mais si, par une altération momentanée qui n'est conforme à aucun ton, on construit des intervalles plus petits que les mineurs ou plus grands que les majeurs, on désigne les premiers par le nom de *diminués*, et les autres par celui d'*augmentés*. Par exemple, l'intervalle d'*ut* ♯ à *fa* ♮ est une *quarte diminuée* qu'on ne peut considérer que comme une altération momentanée; car il n'est aucun ton où *ut* soit *diézé*, tandis que *fa* ne

l'est pas; par le même motif, l'intervalle d'*ut* ♮ à *sol* ♯ est une *quinte augmentée.* Les divers degrés d'extension des intervalles sont donc de quatre espèces : *diminué*, *mineur*, *majeur*, *augmenté.*

On se servait autrefois des dénominations de *juste* et de *faux* pour les variétés d'extension de la *quarte* et de la *quinte;* mais ce qui est faux ne pouvant trouver place en musique, on a renoncé à ces mauvaises expressions.

Tous les intervalles ou accords de deux sons ne produisent pas le même effet sur l'oreille : les uns lui plaisent par leur harmonie, les autres l'affectent moins agréablement et ne peuvent la satisfaire que par leur enchaînement avec les premières. On donne le nom de *consonnances* aux intervalles agréables, et celui de *dissonances* aux autres.

Les intervalles consonnans sont *la tierce*, *la quarte*, *la quinte*, *la sixte* et *l'octave.* Les dissonans sont *la seconde*, *la septième* et *la neuvième.*

Les intervalles consonnans et dissonans ont la propriété de *se renverser;* c'est-à-dire que deux notes quelconques peuvent être à l'égard l'une de l'autre dans une position inférieure

ou supérieure. Par exemple, *ut* etant la note inférieure et *mi* la supérieure, il en résulte une *tierce;* mais si *mi* est la note inférieure et *ut* la supérieure, elles formeront une *sixte.*

Le renversement des consonnances produit des consonnances; celui des dissonances engendre des dissonances. Ainsi la tierce renversée produit la sixte, la quarte produit la quinte; celle-ci produit la quarte, la sixte produit la tierce, la seconde produit la septième, et celle-ci la seconde.

On a disputé long-temps pour savoir si la quarte est une consonnance ou une dissonance; deux gros livres ont même été écrits sur cette question : on se serait épargné beaucoup de mauvais raisonnemens si l'on eût pensé à la loi du renversement. La quarte est une consonnance d'une qualité inférieure aux autres; mais elle est une consonnance.

Le renversement est une source de variété pour l'harmonie, car il suffit de déplacer la position des notes pour obtenir des effets différens.

J'ai dit que les intervalles consonnans sont agréables par eux-mêmes, et que les autres ne le deviennent que par leur combinaison avec

eux. Il résulte de cette différence que la succession des consonnances est libre et qu'on peut en faire un aussi grand nombre qu'on veut de suite; deux dissonances, au contraire, ne peuvent se succéder, et dans la résolution d'une dissonance sur une consonnance, la note dissonante doit descendre d'un degré. Cette règle, qu'on ne viole pas sans blesser les oreilles délicates, n'est cependant pas toujours respectée par Rossini ni par les compositeurs de son école; mais si le maître de Pésaro fait pardonner ses défauts en faveur des qualités de son génie, il n'en reste pas moins certain que ses négligences sont condamnables, et que ses ouvrages seraient plus beaux s'il s'en était abstenu.

On conçoit que si l'on réunit deux ou trois consonnances, telles que la tierce, la quinte et l'octave dans un seul accord, cet accord sera *consonnant;* mais si à plusieurs consonnances on ajoute une dissonance, l'accord deviendra *dissonant.* Dans la plupart des accords dissonans il n'y a qu'une dissonance; quelques-uns cependant en contiennent deux.

Si l'on était obligé d'énumérer tous les intervalles qui entrent dans la composition d'un accord de quatre ou de cinq sons, la nomen-

clature de ces accords serait embarrassante dans le langage de la science et fatigante pour la mémoire; mais il n'en est point ainsi. L'accord qui se forme de la réunion de la tierce, de la quinte et de l'octave s'appelle par excellence *l'accord parfait*, parce que c'est celui qui satisfait le plus l'oreille, le seul qui puisse servir de conclusion à toute espèce de période harmonique, et qui donne l'idée du repos. Tous les autres se désignent par l'intervalle le plus caractéristique de leur composition. Ainsi un accord formé de la tierce, de la sixte et de l'octave, s'appelle *accord de sixte*, parce que cet intervalle établit la différence qui existe entre cet accord et le *parfait;* on donne le nom d'*accord de seconde* à celui qui est composé de seconde, quarte et sixte, parce que la seconde est la dissonance dont la résolution descendante est obligée; on appelle *accord de septième* celui qui est composé de tierce, quinte et septième, etc.

C'est surtout dans les accords composés de trois ou de quatre notes que la variété résultante du renversement se fait apercevoir, car l'harmonie de ces accords peut s'offrir à l'oreille sous autant d'aspects différens qu'il y a de

notes dans leur composition. Par exemple, l'accord parfait est composé de trois notes qu'on peut placer à volonté dans la position inférieure. Dans la première disposition, l'accord est composé de tierce et de quinte : c'est l'*accord parfait;* dans la seconde, l'accord renferme la tierce et la sixte : c'est l'*accord de sixte;* enfin dans la troisième, les intervalles sont la quarte et la sixte : c'est l'*accord de quarte et sixte.* La même opération peut avoir lieu pour tous les accords, et donne lieu à des groupes de formes et de dénominations différentes qu'il est inutile d'énumérer ici puisque ce livre n'est point un traité d'harmonie. Il suffit qu'on se fasse une idée nette de l'opération.

Il y a des accords dissonans qui ne blessent point l'oreille lorsqu'ils se font entendre immédiatement et sans aucune préparation : ceux-là s'appellent *accords dissonans naturels;* il en est d'autres qui feraient un effet désagréable si la note dissonante ne se faisait d'abord entendre dans l'état de consonnance. Cette obligation se nomme *préparation de la dissonance*, et cette espèce d'accords se désigne sous le nom d'*accords par prolongation.* Dans d'autres accords on substitue une note à une

autre qui entre plus naturellement dans leur composition. Dans cet état, ces accords s'appellent *accords par substitution.* Les *accords par altération* sont ceux dans lesquels une ou plusieurs notes sont momentanément altérées par un dièse, un bémol ou un bécarre accidentels. Enfin, il est des harmonies dans lesquelles la prolongation, la substitution et l'altération se combinent deux à deux ou toutes ensemble. Si l'on considère en outre que toutes ces modifications se reproduisent dans tous les renversemens, on pourra se former une idée de la prodigieuse variété de formes dont l'harmonie est susceptible. Cette variété s'augmente encore par la fantaisie de certains compositeurs qui, quelquefois, anticipent dans leurs accords sur l'harmonie des accords suivans: ce genre de modifications, bien qu'assez incorrect dans une foule de circonstances, n'est pas dépourvu d'effet.

Dans tous les accords dont il vient d'être parlé, les sons ont entre eux un rapport plus ou moins direct, plus ou moins *logique:* il est des cas où ce rapport disparaît presque entièrement. Dans ces sortes d'anomalies harmoniques, une voix ou un instrument grave, du mé-

dium ou de l'aigu, soutiennent un son pendant un certain nombre de mesures. Cette tenue se désigne sous le nom de *pédale*, parce que, dans l'origine de son invention, elle ne fut employée que dans la musique d'église par l'organiste, qui se servait pour cela du clavier des pédales de son instrument. Sur la pédale une harmonie variée se fait entendre et produit souvent un très bon effet, quoique, chose singulière, le son de cette pédale ne soit en rapport avec elle que de loin en loin : il suffit que le rapport se rétablisse d'une manière convenable à la conclusion.

Lorsque l'instrumentation n'avait point encore acquis d'importance dans la musique d'église, l'orgue était presque le seul instrument dont on faisait usage pour ce genre de musique. Son emploi se borna même pendant longtemps à soutenir les voix dans l'ordre où leur partie était écrite, sans y mêler rien d'étranger. Lorsque la basse chantante devait garder le silence, la basse de l'orgue se taisait aussi, et la main gauche de l'artiste était alors occupée à exécuter la partie de ténore ou de contralto. En 1609, un maître de chapelle de la cathédrale de Mantoue, nommé Louis Viadana, ima-

gina une basse indépendante du chant, propre à être exécutée sur l'orgue ou tout autre instrument à clavier, et qui, n'étant point interrompue comme l'ancienne basse, reçut de lui le nom de *basse continue*. Il exprima par des chiffres, placés au-dessus des notes de cette basse, les accords des différentes voix, et cette manière abrégée lui permit de ne point écrire sur la partie destinée à l'organiste ce qui appartenait aux voix. Cette partie surmontée de chiffres prit en Italie le nom de *partimento*, et en France celui de *basse chiffrée*.

Si l'on écrivait un chiffre pour chaque intervalle qui entre dans la composition d'un accord, il en résulterait une confusion plus fréquente pour l'œil de l'organiste que la lecture de toutes les parties réunies en notation ordinaire, et le but serait manqué. Au lieu de cela, on n'indique que l'intervalle caractéristique. Pour l'accord parfait, par exemple, on n'écrit que 3, qui indique la tierce. Si cette tierce devient accidentellement majeure ou mineure par l'effet d'un ♯ ou d'un ♮, on place ces signes à côté et en avant du chiffre; si elle devient mineure par l'effet d'un ♭ ou d'un ♮, on use du même procédé. Lorsque deux intervalles sont carac-

téristiques d'un accord, on les joint ensemble : par exemple, l'*accord de quinte et sixte* s'exprime par $\frac{6}{5}$. Les intervalles diminués se marquent par un trait diagonal qui barre le chiffre de cette manière $\frac{7}{7}$; quant aux intervalles augmentés, ils s'expriment en plaçant à côté du chiffre le ♯, le ♭ ou le ♮ qui les modifie. Lorsque la note sensible est caractéristique d'un intervalle, on l'exprime par ce signe +.

Chaque époque, chaque école, ont eu des systèmes différens pour chiffrer les basses. Ces différences sont de peu d'importance : il suffit que l'on s'entende et que l'organiste ou l'accompagnateur soit instruit des diverses méthodes.

Dans l'état actuel de la musique, l'orgue ne tient plus qu'un rang secondaire au milieu de la masse d'instrumens dont il est environné, en sorte que la basse chiffrée ou continue a perdu une partie de son intérêt; mais il n'est pas moins nécessaire qu'elle soit cultivée, soit pour développer dans les jeunes artistes le sentiment de l'harmonie par ce genre d'étude, soit pour conserver la tradition des belles compositions de l'ancienne école. Autrefois, on ne disait point en France : *il faut étudier l'har-*

monie, mais *il faut apprendre la basse continue.* Les Allemands ont conservé l'équivalent de cette expression dans leur *general bass*, et les Anglais dans leur *thorough bass.*

L'histoire de l'harmonie est l'une des parties les plus intéressantes de l'histoire générale de la musique. Non-seulement elle se compose d'une succession non interrompue de découvertes dans les propriétés aggrégatives des sons, découvertes qui ont dû leur origine au besoin de nouveauté, à l'audace de quelques musiciens, au perfectionnement de la musique instrumentale, et sans doute aussi au hasard; mais il est une section de cette histoire qui n'est pas moins digne d'intérêt : c'est celle des efforts qu'on a faits pour rattacher à un système complet et rationnel tous les faits épars offerts par la pratique à l'avide curiosité des théoriciens. Et remarquez que l'histoire de la théorie est nécessairement dépendante de celle de la pratique, car à mesure que le génie des compositeurs hasardait de nouvelles combinaisons, il devenait plus difficile de les rattacher au système général et de reconnaître leur origine. Les nombreuses modifications que subissaient les accords dénaturaient si bien leur forme

primitive qu'on ne doit pas être étonné s'il a été commis beaucoup d'erreurs dans les divers classemens qui en ont été faits.

Jusque vers la fin du seizième siècle on ne fit usage que d'accords consonnans et de quelques prolongations qui produisaient des dissonances préparées : avec de tels élémens, les formes harmoniques étaient bornées de telle sorte qu'on ne songea point à les réunir en corps de science, et qu'on n'imagina même pas qu'il y eût une liaison systématique entre les accords qu'on employait. On considérait les intervalles deux à deux, et l'art de les employer selon de certaines conditions composait toute la doctrine des écoles. Vers l'an 1590, un Vénitien, nommé Claude Monteverde, se servit pour la première fois des accords dissonans naturels et des substitutions; dès lors le domaine de l'harmonie s'étendit beaucoup, et la science qui en est le résultat attira les regards des maîtres. Ce fut environ quinze ans après les heureux essais de Monteverde que Viadana et quelques Allemands, qui lui disputent son invention, imaginèrent de représenter l'harmonie par des chiffres, et pour cela furent obligés de considérer les accords isolément; alors,

ce nom d'*accord* fut introduit dans le vocabulaire de la musique, et l'harmonie, ou la *basse continue*, comme on disait, devint une branche de la science que les musiciens devaient étudier. Pendant près d'un siècle les choses restèrent en cet état, quoique de nombreux ouvrages élémentaires eussent été publiés dans cet intervalle pour aplanir les difficultés de cette science nouvelle.

En 1699, Sauveur, géomètre français qui, comme le dit l'auteur de son éloge, *n'avait ni voix ni oreille*, se passionna si bien pour la musique, qu'elle devint l'objet de toutes ses méditations et le but de tous ses travaux. La doctrine des sons lui parut mériter d'être soumise à l'analyse mathématique, et ses recherches furent si bien couronnées par le succès qu'il fonda une science nouvelle, à laquelle il donna le nom d'*acoustique;* science qui depuis a beaucoup occupé les plus grands géomètres et les plus savans musiciens. Reprenant une expérience indiquée par un moine, nommé le P. Mersenne, dans un gros livre rempli de choses curieuses et d'inutilités, qui a pour titre *l'Harmonie universelle*, Sauveur en tira des conséquences que le P. Mersenne n'avait point

aperçues. Cette expérience consiste à faire résonner une grosse corde métallique, tendue par un poids convenable, en la pinçant avec force. Outre le son principal qui résulte de la résonnance de toute la longueur de la corde, on entend aussi assez distinctement deux autres sons, dont l'un est l'octave de la quinte du premier, et l'autre la double octave de sa tierce; en sorte que l'*accord parfait majeur* se trouve ainsi donné par la nature. Sauveur découvrit dans l'examen de cette expérience que les deux derniers sons proviennent de vibrations partielles de la corde, et cette découverte le conduisit à toutes les conséquences du système complet et démontré de la science des sons.

Il avait appelé *son fondamental* celui qui est donné par les vibrations de la totalité de la corde, et *sons dérivés* les deux autres; Rameau, qui se fit connaître en 1722 par la publication de son *Traité d'harmonie*, s'empara du résultat des découvertes de Sauveur et des dénominations de *fondamental* et de *dérivés*. Les appliquant à la science des accords, dont il voulut trouver les bases dans les phénomènes de la physique, il en forma son système de la *basse fondamentale;* système fameux qui eut

une vogue prodigieuse en France, non-seulement parmi les musiciens, mais aussi parmi les gens du monde. Du moment que Rameau eût adopté l'idée de faire ressortir toute l'harmonie de certains phénomènes physiques, il fut obligé de recourir à des inductions forcées; car toute harmonie n'est point renfermée dans l'accord parfait majeur. L'accord parfait mineur était indispensable à son système; il imagina je ne sais quel frémissement de corps sonore qui, selon lui, faisait entendre cet accord à une oreille attentive, bien que d'une manière moins distincte que l'accord parfait majeur. Au moyen de cette disposition il n'avait plus qu'à ajouter ou retrancher des sons à la tierce supérieure ou inférieure de ses deux accords parfaits pour trouver une grande partie des accords en usage de son temps, et de cette manière il obtint un système complet où tous les accords se liaient entre eux. Bien que ce système reposât sur des bases très fragiles, il avait l'avantage d'être le premier qui présentât de l'ordre dans les phénomènes harmoniques. D'ailleurs Rameau avait le mérite d'être aussi le premier qui eût aperçu le mécanisme du renversement des accords; à ce titre, il méritait d'être placé au

rang des fondateurs de la science harmonique. Il est fâcheux qu'il ait gâté l'utilité que ses découvertes pourraient avoir pour la science par l'idée de sa *basse fondamentale*, qu'il composait des sons graves des accords primitifs, et pour laquelle il avait établi des règles de fantaisie qui ne pouvaient avoir qu'une application forcée dans la pratique.

Dans le temps où Rameau produisait son système en France, Tartini, célèbre violoniste italien, en proposait un autre qui était aussi fondé sur une expérience de résonnance. Par cette expérience, deux sons aigus qu'on faisait entendre à la tierce en faisaient résonner un troisième au grave, également à la tierce du son inférieur, ce qui donnait encore l'accord parfait. Là dessus, Tartini avait établi une théorie obscure que J. J. Rousseau vanta au détriment du système de Rameau, quoiqu'il ne l'entendît pas, mais qui n'eut jamais de succès. Les systèmes d'harmonie étaient devenus une sorte de mode; chacun voulut avoir le sien et le fit prôner. La France vit éclore presque dans le même temps ceux de Baillière, de Jamard, de l'abbé Roussier et beaucoup d'autres qui sont maintenant ignorés et qui méritent de l'être.

Marpurg avait tenté d'introduire en Allemagne le système de Rameau, mais sans succès. Kirnberger, célèbre compositeur et théoricien profond, venait de découvrir la théorie des prolongations, qui explique d'une manière satisfaisante et naturelle des harmonies qu'aucune autre théorie ne peut expliquer. Plus tard, M. Catel reproduisit en France cette même théorie d'une manière plus simple et plus claire, dans le *traité d'harmonie* qu'il composa pour le Conservatoire de Musique. S'il m'est permis de parler de mes travaux, je dirai que j'ai complété cette même théorie par l'explication du mécanisme de la substitution, et de la combinaison de cette même substitution avec les prolongations et les altérations.

Depuis Sauveur, l'acoustique a fait de grands progrès; mais ces progrès ont eu peu d'influence sur ceux de la théorie de l'harmonie. Les découvertes de Chladni et de M. le baron Blein sur les harmonies produites par les résonnances des corps sonores de diverses dimensions finiront, je crois, par fournir une doctrine complète sur l'existence des différens accords dans les phénomènes physiques, et la coïncidence de ces phénomènes et de la

théorie qu'on en déduit avec ce que nous enseignent nos sensations, offrira de l'intérêt à ceux qui aiment à réfléchir sur la liaison des causes physiques aux morales. Mais il ne faut pas oublier que l'harmonie ayant son principe dans nos sensations, la théorie, sous le rapport de l'art, est toute métaphysique. Tous les phénomènes de résonnance qui ont occupé les géomètres n'existassent-ils point, la théorie de l'harmonie, considérée sous le rapport des sensations, ne serait pas moins réelle. Cette théorie peut se présenter sous divers aspects, parce que les accords ont différentes propriétés dont un auteur ne saisit quelquefois qu'un côté; mais les dissidences qui semblent exister entre les auteurs des diverses méthodes en usage sont de peu d'importance, n'y ayant guère de différence réelle entre celles-ci que dans la durée des études qu'elles exigent. Ce qui prouve ce que j'avance, c'est qu'elles finissent par mener toutes au but, qui est la pratique.

CHAPITRE X.

De l'art d'écrire la musique.

Contrepoint. — Canons. — Fugue.

Dans la poésie, comme dans quelques-uns des arts du dessin, la composition se présente à l'imagination du poète ou de l'artiste sous la forme d'une idée simple qui s'exprime comme elle se conçoit, c'est-à-dire sans complication d'élémens. Il n'en est pas de même en musique. Dans cet art, tout est complexe ; car composer n'est pas seulement imaginer des mélodies agréables, ou trouver l'expression vraie des divers sentimens qui nous agitent, ou faire de belles combinaisons d'harmonie, ou disposer les voix d'une manière avantageuse, ou inventer de beaux effets d'instrumentation : c'est faire à la fois tout cela, et beaucoup d'autres choses encore. Dans un quatuor, dans un chœur, dans une ouverture, dans une symphonie, chaque voix, chaque instrument a une marche particulière, et de tous ces mouvemens se forme l'ensemble de la musique. Que l'on

juge d'après cela de la complication qui embarrasse cette opération de l'esprit qu'on nomme *composition*, et des études qui sont nécessaires pour vaincre tous les obstacles d'un art si difficile!

Il fut un temps où l'on ne pouvait pas dire que les musiciens composaient : seulement ils arrangeaient des sons. Ce temps renferme près de trois siècles, c'est-à-dire depuis la fin du treizième jusque vers 1590. Quelques misérables cantilènes populaires et le plain-chant de l'église étaient les seules mélodies qu'on connût; il n'était pas rare de voir le même chant de cette espèce servir de thème obligé à vingt compositions différentes, et s'appliquer indifféremment à toute espèce de paroles. Nulles traces d'expression, d'enthousiasme, de passion ni d'élévation ne se font remarquer dans la foule de messes, de motets, de chansons à plusieurs voix et de madrigaux qui virent alors le jour : singularité d'autant plus remarquable que c'est précisément dans le même temps que la fermentation des imaginations fut la plus ardente en idées religieuses, en philosophie, en poésie, en peinture, que le génie de l'homme s'est élevé aux plus hautes régions, et que ses

passions se sont développées avec le plus de violence. Mais libre de toute entrave, la pensée du poète pouvait en un instant créer des beautés sublimes, comme fit le Dante, sans être arrêté par les difficultés d'un art matériel; instruit par ce qui était sous ses yeux, le peintre ne pouvait tarder à s'apercevoir que l'imitation de la nature devait être le but de ses travaux; avertis par l'excès des maux qui accablaient l'humanité, le philosophe, le jurisconsulte, le théologien, n'avaient besoin que de laisser éclater leur indignation pour parler avec éloquence de la liberté, des lois et de la religion. Dans tout cela, comme je l'ai dit, les idées sont simples, le génie trace la route et la science vient après. En musique, ce fut le contraire. Il fallut d'abord que les musiciens s'occupassent du soin de créer les ressources matérielles de leur art; mais dans la recherche de ses moyens ils se trompèrent, et crurent marcher vers le but.

Leur erreur fut un bien; car il ne fallait pas moins que toute la persévérance de leurs efforts pour débrouiller le chaos des formes variées que peut prendre l'enchaînement des sons. Que de combinaisons harmoniques dans

les ouvrages de ces vieux maîtres ! que d'adresse dans le maniement des difficultés. Habitués que nous sommes à faire usage des procédés qu'ils nous ont enseignés, nous n'y voyons que des subtilités scolastiques ; mais ceux qui ont fait cette science étaient des hommes de génie.

Un mot presque barbare, qui n'a plus depuis long-temps qu'une signification traditionnelle, sert à exprimer l'opération d'écrire la musique selon de certaines lois : ce mot est celui de *contrepoint*. Il paraît tirer son origine de ce que, dans quelques notations particulières du moyen âge, on écrivait la musique avec des points, dont les distances respectives entre plusieurs voix s'appelaient *point contre point* (*punctum contra punctum*) ; par contraction on a dit *contrepoint*. Les musiciens de profession appellent celui qui enseigne l'art d'écrire en musique un *professeur de contrepoint:* les gens du monde lui donnent le nom de *maître de composition;* cette dernière locution est vicieuse, car on n'apprend point à composer. Si le contrepoint était autrefois l'art d'arranger des points contre des points, c'est maintenant celui de combiner des notes avec des notes. Cette opération serait certainement

longue, fatigante et destructive de toute inspiration, si le compositeur ne parvenait, au moyen d'études bien faites dans la jeunesse, à se rendre familières toutes ces combinaisons, de telle sorte qu'elles ne soient pour lui que comme les règles de la grammaire, auxquelles personne ne pense en écrivant ou en parlant. Ce qu'on nomme la science en musique n'est une science véritable qu'autant qu'elle est devenue une habitude qui ne distrait point l'imagination.

De quelque manière que la pensée du compositeur soit dirigée dans l'arrangement des voix ou des instrumens, il ne peut faire que cinq opérations différentes, qui sont: 1° de donner à chaque partie des notes d'égale durée; 2° de faire la durée des notes d'une voix plus rapide de moitié que celles d'une autre; 3° de les réduire dans une partie au quart de la valeur de celle d'une autre; 4° de lier les notes en syncopes dans une partie, tandis qu'une autre marche en suivant les temps de la mesure; 5° de mêler ensemble ces divers genres de combinaisons, en y joignant les accidens du point et différentes sortes d'ornemens. La décomposition de ces diverses combinaisons a fourni

cinq espèces de contrepoints ou études, qu'on appelle *contrepoints simples de première, de seconde, de troisième, de quatrième et de cinquième espèce.* Ces études se font sur un chant choisi ou donné, et l'on commence ordinairement par écrire à deux voix, puis à trois, à quatre, à cinq, à six, à sept et à huit. Plus le nombre de voix augmente, plus les combinaisons se compliquent; si l'on écrit à trois parties, par exemple, on peut mettre une seule note à une voix, tandis qu'il y en a deux à la seconde, et quatre à la troisième; à quatre parties on peut y joindre la syncope, etc. On conçoit que de pareilles études souvent répétées enseignent à prévoir tous les cas, à vaincre toutes les difficultés, et cela sans efforts et presque sans y penser. On se persuade en général qu'un musicien instruit écrit avec plus de calcul que celui qui n'a jamais fait d'études; mais c'est une erreur: je crois même que le contraire a lieu, et qu'à tout prendre, celui qu'on nomme par dérision *un musicien savant*, quand il est vraiment digne de ce nom, écrit moins péniblement que celui qui, n'ayant point fait d'études, peut être à chaque instant arrêté par des difficultés qu'il n'a point prévues.

Le contrepoint simple, dont il vient d'être parlé, est la base de toute composition, car ses applications sont de tous les instans, de toutes les circonstances; on ne peut écrire quelques mesures avec élégance sans en faire usage, et celui qui en parle avec le plus de mépris en fait comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir. Il n'en est pas de même de ce qu'on nomme *contrepoint double;* celui-ci est fondé sur de certaines conditions dont l'usage est limité. Un compositeur dramatique peut écrire un grand nombre d'opéras sans avoir occasion de s'en servir; mais dans la musique instrumentale et dans la musique d'église, cette espèce de contrepoint est fréquemment employée. En écrivant du *contrepoint simple*, le compositeur n'est occupé que de l'effet immédiat de l'harmonie; mais dans le *contrepoint double* il faut encore qu'il sache ce que cette harmonie deviendrait si elle était renversée, c'est-à-dire si ce qui est aux parties supérieures passait à la basse, et réciproquement; en sorte que l'opération de son esprit est réellement double.

Lorsque le contrepoint peut être renversé à trois parties différentes, on lui donne le nom

de *contrepoint triple;* s'il est susceptible d'être renversé à quatre parties, il s'appelle *contrepoint quadruple.*

Le renversement peut s'opérer de plusieurs manières. S'il consiste dans un simple changement d'octave entre les parties, c'est-à-dire si ce qui était aux voix graves passe à l'aigu, et réciproquement, sans changer le nom des notes, on appelle cette faculté de renversement *contrepoint double à l'octave.* Si le renversement peut s'opérer à l'octave de la quinte, soit supérieure, soit inférieure, on appelle la composition *contrepoint double à la douzième;* enfin si l'arrangement de l'harmonie est tel que le renversement puisse avoir lieu à l'octave de la tierce supérieure ou inférieure, c'est un *contrepoint à la dixième.* Le contrepoint double à l'octave est plus satisfaisant pour l'oreille que les deux autres; il est aussi d'un usage plus général.

Lorsqu'il s'agit de développer un sujet, une phrase, un motif, et de les présenter sous toutes les formes, comme Haydn et Mozart l'ont fait dans leurs quatuors et leurs symphonies, Hændel dans ses oratorios, et M. Chérubini dans ses belles messes, le contrepoint

double offre des ressources immenses que rien ne pourrait remplacer; mais dans la musique dramatique, où ce développement d'une même idée musicale nuirait à l'expression et mettrait à la place de la vérité une affectation pédantesque, ce contrepoint serait non-seulement inutile en beaucoup d'occasions, mais même souvent nuisible. Le goût et l'expérience doivent guider le compositeur à cet égard.

Jusqu'ici l'on a vu que la science ne se composait que d'objets utiles ou nécessaires; nous allons la considérer dans ses abus et aberrations. Comment qualifier en effet ces bizarres arrangemens de sons qu'on appelle *contrepoints rétrogrades*, c'est-à-dire allant à reculons, *contrepoints par mouvement contraire*, dans lesquels les voix se meuvent dans des directions opposées, *contrepoints rétrogrades contraires*, ou à retourner le livre, *contrepoints inverses contraires*, qui sont encore plus compliqués? Tout cela, je le répète, est l'abus de la science. L'oreille souffre des entraves que le musicien s'est imposées, et n'en tire aucun profit. Ces vaines subtilités n'existent que pour l'œil. Il ne faut pas croire toutefois que ce soient ces logogryphes musicaux qui ont

donné aux gens du monde leurs préjugés invincibles contre la science, car il y a longtemps qu'ils ne font plus partie de la musique usuelle et qu'ils sont relégués dans la poussière de l'école. Ils n'ont même jamais eu grand crédit : quelques maîtres pédans du seizième et du dix-septième siècles sont les seuls qu'on puisse accuser d'avoir essayé de les substituer à la science véritable. Ce sont ces musiciens qui avaient imaginé des bizarreries telles que le *contrepoint sauté*, dans lequel il était défendu de faire agir les voix par mouvemens conjoints, le *contrepoint lié*, où l'on s'interdisait toute espèce de saut de tierce, de quarte, etc.; le *contrepoint obstiné*, qui n'admettait qu'un seul trait répété sans cesse par une voix pendant que les autres cheminaient à l'ordinaire, et mille autres folies qu'il serait trop long de détailler. Le monde et les musiciens ont fait justice de cette dégradation d'un art dont la destination véritable est d'émouvoir, et non de se transformer en énigmes.

Certaines formes de convention, qu'on nomme *imitations*, *canons* et *fugues*, sont cependant fort utiles et ne partagent pas le discrédit de celles dont il vient d'être parlé. J'o-

serais presque dire qu'on en tire des effets plus grands, plus majestueux, plus variés que de toutes les autres combinaisons de la musique. Les personnes qui ont entendu dans l'institution royale de musique religieuse dirigée par M. Choron les compositions de Palestrina, de Clari et de Hændel; celles qui ont assisté dans la chapelle du roi à l'exécution des belles messes de M. Chérubini; celles enfin qui se rappellent les effets des symphonies de Haydn, de Mozart ou de Beethoven, et qui n'ont point oublié la puissance magique des ouvertures de *la Flûte enchantée*, et de *Don Juan*, toutes ces personnes, dis-je, me comprendront lorsqu'elles sauront que toutes ces belles créations ont pour bases ces mêmes formes de convention auxquelles le génie a su donner de la vie. Il est nécessaire que j'explique en quoi consistent ces formes.

Dans l'analyse de la musique, on rencontre quelquefois de certaines phrases dont le caractère est plus prononcé que celui des autres, et qui offrent l'avantage de pouvoir être répétées plusieurs fois en contribuant à augmenter l'effet général du morceau. Mais si la même voix ou le même instrument étaient

toujours employés pour faire cette répétition de phrases, celles-ci deviendraient monotones et fatigantes : il y a donc de l'avantage à faire passer la phrase qu'on veut répéter d'une partie dans une autre et même, pour plus de variété, à la transporter tantôt à une quarte, tantôt à une quinte ou à une octave plus haut ou plus bas. La phrase principale ainsi conduite d'une partie dans une autre et variée de position, prend le nom d'*imitation*, parce que les voix ou les instrumens s'imitent mutuellement, et l'on dit que l'imitation est à la quarte, à la quinte ou à l'octave, selon le degré d'élévation où elle se fait. Pour donner un exemple d'imitation connue de tout le monde, je citerai la scène des ténèbres de l'opéra de *Moïse*, par Rossini, où la phrase d'accompagnement passe alternativement d'un instrument à un autre.

L'imitation est libre en ce qu'elle ne se fait pas toujours avec exactitude depuis le commencement d'une phrase jusqu'à la fin. Mais il est des espèces d'imitations plus rigoureuses, qui non-seulement se poursuivent dans toute l'étendue d'une phrase, mais qui se continuent même pendant toute la durée d'un morceau : celles-là prennent le nom de *canons*. Ce genre

de musique était autrefois fort à la mode dans la société : on les chantait à table, et presque toujours les paroles en étaient burlesques. Tout le monde connaît celui qui commence par ces mots : *Frère Jacques, dormez-vous?* Ils étaient tous faits sur ce modèle. Vincenzo Martini est le premier qui ait introduit les canons au théâtre, dans son opéra de *la Cosa rara*. Ils sont devenus depuis lors d'un usage fréquent : Rossini et ses imitateurs en ont mis dans presque tous leurs ouvrages; mais leurs canons diffèrent de celui de Martini, en ce que ces compositeurs se bornent presque toujours à faire la phrase principale d'un chant agréable, négligeant tout ce qui sert à l'accompagnement, au lieu que le canon de Martini, comme ceux de tous les maîtres qui ont su faire ce genre de musique, se compose d'autant de phrases qu'il y a de voix, et celles-ci se servent mutuellement d'accompagnement, en passant alternativement d'une partie dans l'autre. Pour écrire de bons canons de cette espèce, il faut avoir fait de bonnes études musicales qu'on ne fait plus en Italie. M. Chérubini en a composé beaucoup qui sont d'un bel effet et d'une grande pureté de style.

L'imitation des canons peut se faire comme

l'imitation libre, à la quarte, à la quinte, à l'octave, et même à tous les intervalles; c'est ce que signifient ces mots qu'on voit souvent écrits sur la musique : *Canon à la quarte*, *Canon à la quinte inférieure*, etc. La voix qui commence le canon se nomme l'*antécédent ;* celle qui l'imite prend le nom de *conséquent.*

Quelquefois le canon est double : c'est-à-dire qu'on rencontre de ces canons où deux parties commencent à la fois deux chants différens, et sont suivies de deux autres parties qui les imitent. Il y a aussi des canons où l'imitation se fait *par mouvement contraire*, ce qui signifie que tout ce qui se fait en montant par une voix se fait en descendant par celle qui imite, et réciproquement. Enfin, dans les anciennes écoles de musique, on faisait une foule de canons où l'on s'imposait des conditions bizarres comme celles des contrepoints dont j'ai parlé, et même plus singulières encore : par exemple, il fallait que toutes les notes blanches de l'*antécédent* devinssent noires dans le *conséquent*, ou qu'on supprimât toutes les noires pour ne laisser que les blanches, etc. Les maîtres de ces écoles se faisaient entre eux des espèces de défis et s'envoyaient des canons composés d'après

ces conditions bizarres, dont ils gardaient le secret. Ils les écrivaient sur une seule ligne, afin que leurs adversaires fussent obligés d'en chercher la solution, et les enveloppaient à dessein d'autant de difficultés qu'ils pouvaient. C'étaient des espèces d'énigmes où chacun s'efforçait de montrer son adresse et sa perspicacité. Le maître qui aurait refusé un pareil défi ou qui aurait échoué dans la recherche de la solution du canon aurait été déshonoré.

Mais comme dans toute espèce de combat il y a des règles qu'on ne peut enfreindre, il y en avait une dans les défis de canons qui obligeait l'auteur d'un canon énigmatique à l'accompagner d'une devise propre à faciliter la recherche de la solution. Les livres des vieux maîtres du seizième et du dix-septième siècles nous ont transmis une collection de ces devises, dont voici quelques-unes.

Clama ne cesses, ou *Otia dant vitia*, faisaient connaître que le conséquent devait imiter toutes les notes de l'antécédent, en supprimant les silences.

Nescit vox missa reverti, ou *Semper contrarius esto*, ou enfin *Ingirum imus noctu ecce ut consumimur igni*, indiquaient que le consé-

quent devait imiter l'antécédent par mouvement rétrograde. Remarquez que dans cette dernière devise toutes les lettres prises à rebours forment les mêmes mots qu'en lisant de gauche à droite.

Sol post vesperas declinat signifiait qu'à chaque reprise le canon baissait d'un ton.

Cæcus non judicat de colore indiquait que les notes noires de l'antécédent devaient se convertir en blanches dans le conséquent. Et ainsi des autres.

Toutes ces subtilités n'allaient guère au but de l'art; mais elles étaient dans le goût de ces temps de pédantisme.

L'imitation peut prendre une forme périodique et parfois interrompue pour être reprise ensuite : dans ce cas on lui donne le nom de *fugue*, qui vient de *fuga*, fuite, parce que, dans une imitation de cette espèce, les parties semblent se fuir dans les reprises du motif. La fugue, lorsqu'elle est bien faite et lorsqu'elle est maniée par un homme de génie, comme Jean-Sébastien Bach, Hændel ou M. Chérubini, est la plus majestueuse, la plus énergique et la plus harmonieuse de toutes les formes musicales. On ne peut l'employer avec succès dans la musique dramatique, parce que sa marche

très développée nuirait à l'intérêt de la scène ; mais dans la musique instrumentale, et surtout dans la musique d'église, elle produit des effets admirables, d'un ordre tout particulier. Le magnifique *alleluia* du *Messie* de Hændel, et les fugues des messes de M. Chérubini, que chacun a pu entendre à Paris, sont des modèles de ce genre de beautés. Toutefois, il le faut avouer, ces beautés sont de celles qu'on ne peut goûter qu'après s'y être accoutumé, parce que la complication de leurs élémens demande une oreille attentive et exercée. On peut lui appliquer ce vers de Boileau :

C'est avoir profité que de savoir s'y plaire.

La fugue n'a pas toujours eu la forme qu'on lui connaît aujourd'hui; comme toutes les autres parties de l'art musical, elle s'est perfectionnée lentement. Les diverses parties qui la composent sont maintenant le *sujet*, les *contre-sujets*, la *réponse*, l'*exposition*, les *épisodes* ou *divertissemens*, les *reprises modulées*, les *strettes* et la *pédale*.

La phrase qui doit être imitée se nomme le *sujet*. Cette phrase est ordinairement accompagnée par d'autres qui forment avec elle un

contrepoint double, c'est-à-dire susceptible d'être renversé de manière à échanger leur position en passant alternativement des voix inférieures aux supérieures, et de celles-ci aux inférieures : ces phrases d'accompagnement s'appellent *contre-sujets*. Lorsque la fugue est écrite pour quatre voix ou pour quatre parties instrumentales, il y a ordinairement un contre-sujet : dans ce cas, elle est susceptible d'être riche d'harmonie, et libre dans ses mouvemens. Quelquefois le compositeur emploie deux contre-sujets : on dit alors que *la fugue est à trois sujets*. Une fugue semblable est plus difficile à faire; mais elle est plus sèche, plus scolastique et moins variée.

L'imitation du sujet se nomme *la réponse*. Cette réponse ne peut pas être en tout semblable au sujet, parce que si celui-ci module d'un ton quelconque à un ton analogue, il faut que la réponse ramène l'oreille de ce ton nouveau dans le ton primitif, car c'est précisément dans cette sorte de promenade d'un ton dans un autre que consiste l'intérêt de la fugue. La marche inverse que l'on suit dans la réponse à l'égard du sujet oblige à un léger changement d'intervalle qu'on appelle *mutation*. Ce qu'il y a de

remarquable, c'est qu'on juge de l'habileté d'un musicien sur l'adresse avec laquelle il saisit le point de la réponse où il faut faire la mutation dans un sujet donné; sur cent musiciens instruits à bonne école, il n'en est pas un qui ne fasse cette mutation au même endroit; tandis que ceux dont les études ont été mal dirigées ne sont jamais certains de réussir à la faire comme il faut : c'est comme une espèce de pierre de touche de leur savoir; aussi quand on dit de l'auteur d'une fugue, *il a manqué la réponse*, on ne peut rien ajouter de plus méprisant.

L'exposition se compose d'un certain nombre de reprises du sujet et de la réponse, après lesquelles viennent les *épisodes*, qui se composent ordinairement d'imitations formées de fragmens du sujet et du contre-sujet. Ce sont ces épisodes qui jettent de la variété dans la fugue, et qui servent à moduler. Lorsque le compositeur juge qu'il s'est assez étendu sur les développemens du sujet, il rentre dans le ton primitif, et fait ce qu'on appelle la *stretta* ou les *strettes*, mot qui vient de l'italien *stretto*, parce que ces strettes sont des imitations plus vives du sujet et de la réponse. Cette partie de la fugue est la plus bril-

lante, et c'est celle où le compositeur peut mettre le plus d'effet. Quand le sujet est favorable, il y a plusieurs strettes de plus en plus vives. Elles se terminent ordinairement par une pédale où toutes les richesses de l'harmonie sont réunies.

Rousseau a dit qu'*une belle fugue est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste.* On n'était point assez avancé dans la musique en France, du temps de Rousseau, pour sentir le prix d'une belle fugue, et cet écrivain n'avait jamais eu l'occasion d'en entendre de semblables.

Ce n'est que vers le commencement du dix-huitième siècle qu'on a fait des fugues dans le système que je viens d'analyser. Jusque là on n'avait eu que du *contrepoint fugué*, c'est-à-dire du contrepoint à quatre, cinq, six ou sept parties, dont le sujet était pris dans les antiennes et les hymnes du plain-chant, avec des imitations et des canons. Ce genre de compositions fuguées se désigne sous le nom de contrepoint *alla palestrina*, parce qu'un célèbre compositeur nommé Palestrina, qui vivait dans le seizième siècle, en a porté le style au plus haut point de perfection. Dans ce genre

de musique, en apparence si sec et si peu favorable aux inspirations, Palestrina a su mettre tant de majesté, un sentiment religieux si calme et si pur, qu'il semble avoir écrit toutes ces difficultés scientifiques sans peine, uniquement occupé de rendre dignement le sens des textes sacrés. Lorsque ses motifs sont exécutés avec la tradition parfaite d'exécution de la chapelle sixtine, l'impression qu'ils laissent ne peut être égalée par aucune autre, sous le rapport de la grandeur des proportions. A l'époque où ce maître écrivait, on n'avait point encore imaginé de considérer la musique sous le rapport dramatique. De nos jours, ce besoin de dramatique se porte dans tous les styles, même dans celui de la musique d'église; il en est résulté de grandes beautés, mais il me semble que, sous le rapport de la convenance et de l'élévation des sentimens religieux, le contrepoint fugué de Palestrina l'emporte sur elles.

D'après ce qui vient d'être dit, on peut se former une idée du mécanisme des compositions scientifiques, et de l'utilité dont elles peuvent être. Si j'ai su me faire comprendre, bien des amateurs renonceront à leurs préju-

gés contre la science, et avoueront que c'était un ridicule de vouloir que les musiciens ne sussent pas ce qu'ils faisaient pour écrire de bonnes choses. Si l'art d'écrire en musique est quelquefois entaché d'un air de pédantisme, ce n'est pas la science qu'il en faut accuser, mais des esprits mal organisés qui en ont fait usage. Et remarquez que la science n'a jamais cet air qu'entre les mains de musiciens qui ne sont réellement point savans. Cette science, pour être réelle, a besoin d'être tournée en habitude, afin que celui qui la possède ne s'en souvienne plus, ce qui ne peut avoir lieu que lorsqu'elle a été étudiée dans la jeunesse; car il est trop tard pour songer à réformer par la science des habitudes vicieuses, quand elles sont contractées. Plus le compositeur dont les études ont été mal faites a de talent naturel, moins il peut se corriger quand il n'est plus jeune. S'il s'obstine, il perd les qualités qu'il tient de la nature, il s'alourdit et devient pédant.

CHAPITRE XI.

De l'emploi des voix.

A quelque degré de perfection que parvienne un instrumentiste, il sera toujours difficile qu'il exerce sur des masses populaires une puissance égale à celle qui est dévolue à la voix humaine, lorsque celle-ci sera dirigée par un bon sentiment et perfectionnée par de bonnes études. Il n'est même pas besoin de faire preuve d'une grande habileté de mécanisme pour faire naître dans l'ame des impressions vives et fortes par les voix; l'harmonie même n'est pas nécessaire : l'unisson suffit. Je citerai à cet égard un des effets les plus étonnans qu'on puisse entendre : c'est celui de quatre ou cinq mille enfans des établissemens de charité qui, à Londres, dans l'église de Saint-Paul, chantent à l'unisson des cantiques, certain jour de l'année, avec simplicité et candeur. Les plus grands musiciens, Haydn entre autres, ont avoué que tout ce qu'ils avaient entendu de plus beau n'approchait pas de l'effet prodigieux qui naît de la réunion de ces voix

enfantines à l'unisson le plus parfait qu'on puisse imaginer. Il y a quelque chose d'attractif, de sympathique dans cet effet, car les personnes dont la sensibilité est la moins expansive n'ont pu retenir les larmes qu'il leur arrachait. A cet exemple de la puissance des voix à l'unisson, on pourrait en ajouter quelques-uns tirés des ouvrages dramatiques; toutefois il est utile de dire que ces effets ne réussissent qu'avec de grandes masses, et qu'en général l'harmonie offre plus de ressources.

Les chœurs à grand nombre de parties étaient en usage dès le seizième siècle, particulièrement en Italie; plus tard, on imagina de diviser ces voix en plusieurs chœurs de quatre parties chacun, et de placer dans les grandes églises plusieurs orgues pour accompagner ces chœurs; mais outre qu'il est difficile de mettre de l'ensemble dans l'exécution d'une musique si compliquée, l'effet qu'on en obtenait ne répondait presque jamais à l'idée qu'on s'en était formée. On a fini par s'apercevoir que des chœurs bien écrits à trois ou quatre parties réelles ont plus d'énergie, d'exactitude et même d'harmonie. En général l'usage des chœurs à quatre parties a pré-

valu. Les genres de voix qui entrent dans leur composition sont le *soprano* ou dessus, le *contralto* ou haute-contre, le *tenore*, qu'on appelait autrefois en France *la taille*, et le *basso* ou basse.

La partie de contralto était chantée autrefois en Italie par des castrats, dont le timbre de voix a quelque chose de pénétrant que rien ne peut remplacer. Cependant la coutume de mutiler des hommes pour en faire des chanteurs ne s'étant jamais établie en France, on y remplaçait le *contralto* par des *hautes-contres*, genre de voix qui ne se rencontre guère que dans le Languedoc, et particulièrement dans les environs de Toulouse. La même cause a fait disparaître presque entièrement de la musique les castrats et les hautes-contres; cette cause est la révolution française, qui, nous ayant mis en possession de l'Italie, a fait abolir la coutume de la castration, et qui, ayant détruit les maîtrises de cathédrales, a privé les habitans du Languedoc de l'instruction musicale qu'ils y recevaient sur les lieux.

De la disparition presque totale de deux espèces de voix si utiles est résulté un assez

grand embarras dans la disposition des chœurs et dans leur exécution. L'essai des voix de femme en contralto pour remplacer les castrats ne fut point heureux, parce que ces voix manquent de timbre dans le bas; et l'emploi des *ténores* pour tenir lieu des *hautes-contres* ne le fut pas davantage, parce que la musique écrite pour celles-ci se trouvait trop haute pour les autres. Cette double difficulté a déterminé plusieurs compositeurs à écrire leurs chœurs à quatre parties pour deux voix de femme, *soprano* et *mezzo soprano*, *tenore* et *basse*. Par ce moyen, l'harmonie s'est trouvée remplie sans sortir des bornes des voix : le ténore s'est seulement élevé de deux ou trois notes au-dessus des bornes étroites dans lesquelles il était autrefois renfermé.

Dans le dessein de ne point appauvrir les dessus en les divisant en deux parties, M. Chérubini a imaginé d'écrire dans quelques-unes de ses messes des chœurs à trois parties, composés seulement du soprano, du ténore et de la basse, et a su tirer les plus beaux effets de cette disposition, malgré sa pauvreté apparente; mais il faut tout le savoir d'un maître tel que lui pour

surmonter les difficultés qui s'y rencontrent, et pour produire de pareils effets avec des moyens si bornés.

Rossini et ses imitateurs, mus par le désir de remplir leur harmonie, ont pris un autre parti à l'égard des chœurs : il consiste à les écrire presque toujours à cinq ou six parties, savoir, deux basses, deux ténores, premier et second dessus. Cette abondance apparente n'est toutefois qu'une véritable stérilité, car les voix intermédiaires redoublent à chaque instant les mêmes notes et les mêmes mouvemens. Une pareille méthode n'est applicable qu'à des chœurs dont l'harmonie sans mouvement se désigne sous le nom d'*harmonie plaquée :* c'est en effet celle qui est en usage dans cette école. Elle séduit la multitude par son remplissage; mais les oreilles exercées et délicates sont à chaque instant blessées de ses imperfections.

L'emploi des voix dans la distribution des rôles de théâtres se fait toujours en Italie de la manière la plus convenable pour obtenir le meilleur effet possible dans les morceaux d'ensemble. Ainsi l'on trouve dans presque tous les ouvrages deux basses, un ou deux ténores, une *prima donna contralto* ou *mezzo soprano*

et un *soprano*; ce qui, dans la réunion des voix, offre l'ensemble d'harmonie le plus complet. Il n'en est pas de même en France, où c'est presque toujours le poète qui décide du choix des acteurs, en raison du physique et de certaines qualités qui n'ont point de rapport à la musique. L'habitude que l'on a d'ailleurs de désigner les emplois par les noms des acteurs qui s'y sont distingués, encombrent nos théâtres de voix de même espèce, parce que ces emplois ne diffèrent que par des nuances indifférentes pour la musique. Ainsi l'on a des Elleviou, des Philippe, des Gavaudan, des Laruette et des Trial, qui étaient des amoureux ou des comiques, et dont les voix étaient des ténores; tous les emplois ont des doubles, en sorte que les ténores abondent dans nos grands théâtres, tandis qu'on n'y trouve qu'une ou deux basses. Or, cette dernière espèce de voix étant destinée aux rôles de pères ou de tuteurs, il en résulte que s'il n'y a point de personnages de ce genre dans un ouvrage, le compositeur est obligé d'écrire la musique pour des ténores et des dessus. Avec ces moyens bornés on peut faire de jolis couplets, des romances, des airs et des duos agréables, mais jamais de bons morceaux d'en-

semble; jamais il n'y a d'harmonie dans les voix. Telle est l'origine du peu d'effet de la plupart des finales de nos opéras-comiques, et de l'infériorité où la musique française se trouve à l'égard de l'italienne sous ce rapport. L'harmonie vocale est une source d'effets charmans, mais on ne peut l'obtenir avec des voix de même espèce.

On trouve en Italie comme en France une sorte de voix de basse qu'on désigne sous le nom de *bariton :* elle tient le milieu entre la basse grave et le ténore, et produit un fort bon effet quand elle est employée dans son véritable caractère; mais dans nos théâtres, on s'est encore obstiné à en faire des ténores. Martin, Solié et Lays, qui possédaient des baritons, ont beaucoup contribué à en altérer le caractère. On semble revenir maintenant à des idées plus saines, et sentir la nécessité de renfermer les voix dans leurs bornes naturelles.

L'art d'écrire convenablement pour les voix et d'une manière favorable aux chanteurs est mieux connu des compositeurs italiens que des allemands et des français; la cause de cette différence réside dans les études de chant qui entrent dans la première éducation des compositeurs en Italie, tandis que les français et les

allemands négligent absolument ces études. Sans parler des avantages de la langue italienne, qui sont incontestables, on trouve je ne sais quoi de facile et de naturel dans la disposition des phrases, dans le caractère des traits, dans leur enchaînement et dans l'analogie du rhythme poétique avec le rhythme musical, qui favorise l'émission de la voix et l'articulation du gosier et de la langue dans le chant italien; avantages qui ne se rencontrent que bien rarement dans la musique française, et plus rarement encore dans l'allemande; car celle-ci est souvent chargée de modulations qui rendent les intonations fort difficiles. On attribuait autrefois la facilité du chant italien au cercle étroit de ses modulations et de ses formes; mais Rossini a démontré par ses ouvrages que ce cercle peut s'agrandir sans que le chant perde de ses avantages. Il est vraisemblable que la popularité que sa musique a acquise en France contribuera à améliorer notre système de chant; mais pour que la réforme soit complète, le concours des poètes et des musiciens sera nécessaire, comme je le démontrerai ailleurs.

Il est un point sur lequel les compositeurs

italiens portent toute leur attention, pour éviter la fatigue aux chanteurs ; c'est celui du degré d'élévation dans lequel ils maintiennent les voix. Dans leur musique, chaque genre de voix parcourt une étendue au moins égale à celle qu'on lui donne dans la musique française; mais les traits de grande extension, soit à l'aigu, soit au grave, ne s'y présentent que de loin en loin, et la voix reste ordinairement dans son médium, tandis qu'on rencontre dans les partitions françaises des morceaux qui, sans parcourir une grande étendue, font éprouver beaucoup de fatigue au chanteur, parce qu'ils reposent long-temps sur des notes peu favorables. Les ouvrages de Grétry offrent beaucoup d'exemples de ce défaut. Une cantatrice montera sans fatigue aux sons les plus élevés de sa voix, tels que *ut* ou *ré*, tandis qu'il lui sera très pénible de chanter long-temps sur *mi*, *fa*, *sol*. Il en est de même des ténors, qui se partagent en deux sortes de sons très distincts, savoir, *les sons de poitrine* et *les sons de tête*, qu'on désigne quelquefois sous le nom de *voix mixte*. Il faut beaucoup d'art au chanteur pour affaiblir autant que possible le passage des sons de poitrine à la voix mixte, et de celle-ci aux

sons de poitrine, de manière à rendre peu sensible la différence des timbres : ce passage a lieu dans la plupart des voix de ténore entre le *fa* et le *sol*. Or, on conçoit que si le compositeur fait reposer le chant sur ces notes, il fait éprouver au chanteur une fatigue qui nuit au développement de ses moyens, et qui lui est beaucoup plus pénible que ne le serait l'obligation de monter aux sons les plus élevés de la voix de tête. Il arrive souvent aux chanteurs des accidens dont ils sont bien moins coupables que le compositeur qui les y a exposés.

Il est des intervalles que la voix ne peut franchir qu'avec beaucoup de peine, et que le chanteur ne fait entendre qu'avec timidité, parce qu'il est fort difficile de les entonner avec justesse. Ces intervalles sont ceux de quinte mineure, de quinte augmentée, de quarte majeure ou *triton*, de quarte diminuée et de seconde augmentée; le passage de l'une à l'autre note qui forment ces intervalles n'est pas naturel aux mouvemens du gosier, ce qui oblige le chanteur à des préparations qu'il n'a point le temps de faire dans les traits rapides. Si quelque circonstance met le compositeur dans la nécessité

d'en faire usage, il faut que ce soit au moyen de notes d'une certaine durée.

Ce ne sont pas seulement les sons que le chanteur articule qui peuvent opposer des obstacles à la justesse de son chant; il suffit que son oreille soit affectée d'une harmonie étrangère à l'intonation qu'il doit attaquer, pour qu'il n'aborde cette intonation qu'avec incertitude. Par exemple, s'il doit faire entendre *ut* ♯ et si l'accord qui précède renferme *ut* ♮ dans d'autres parties vocales ou dans l'accompagnement, le souvenir de cet *ut* ♮ occupera l'oreille du chanteur, de telle sorte qu'il ne prendra l'*ut* ♯ qu'avec timidité, et rarement avec justesse. On a donné le nom de *fausses relations* à ces successions de sons qui n'ont point de rapport entre eux. Les compositeurs anciens de l'école italienne les évitaient avec soin; on les trouve quelquefois dans la musique de l'école actuelle.

Le choix des mots influe aussi beaucoup sur l'émission des sons de la voix, et l'art du compositeur consiste à ne placer certains traits, certaines notes que sur des syllabes qui en facilitent l'exécution. Tel trait, telle note, qui coûtent beaucoup de peine au chanteur sur

une syllabe, lui deviennent faciles sur une autre. Il est d'autant plus nécessaire d'être en garde sur ce point, lorsqu'on écrit de la musique sur des paroles françaises, que notre langue abonde en syllabes sourdes et nasales qui détournent le son de sa route naturelle. Par exemple, on ne pourra jamais donner des sons de bonne qualité, ni articuler du gosier d'une manière facile sur les syllabes *on*, *an*, *en*, *ein*, *vif*, etc.; il faut donc, lorsque ces sortes de syllabes se rencontrent dans les vers lyriques, que le musicien les place dans le médium de la voix, et qu'il évite d'y placer des traits ou des sons soutenus.

CHAPITRE XII.

Des instrumens.

La nature a établi des nuances très diverses dans les différens timbres de voix; l'art est allé plus loin dans la fabrication des instrumens, qui, dans l'origine, ont été construits à l'imitation de ces mêmes voix. *Le son*, comme on sait, n'est que l'air mis en mouvement et modifié de plusieurs manières; mais que de variété dans ces modifications d'un principe si simple! Quelle différence entre la nature du son d'une cloche et celle des instrumens à vent, à claviers, à archet, à cordes pincées et à frottement! Enfin, dans chacune de ces grandes divisions, que de nuances dans la qualité des sons! Et cependant, tout n'est pas fait encore, et chaque jour de nouvelles découvertes, de nouveaux perfectionnemens ouvrent de nouvelles routes où d'autres découvertes restent à faire et de nouveaux perfectionnemens à introduire.

Les instrumens les plus anciens dont il soit fait mention dans l'histoire sont les instru-

mens à cordes pincées, telles que les lyres, les cythares et les harpes. Les monumens de l'antiquité nous en offrent de nombreux modèles; mais les formes sont différentes et caractéristiques chez les divers peuples. Ainsi les lyres et les cythares appartiennent particulièrement aux Grecs, aux habitans de l'Asie mineure et aux Romains; la harpe semble être le partage des habitans de la haute Asie, de l'Égypte et du nord de l'Europe.

La fable, qui se mêle en tout à l'histoire des Grecs, attribue à Mercure l'invention de la lyre, qui n'eut originairement que trois cordes. Le nombre de ces cordes fut successivement augmenté, mais il ne fut jamais porté au-delà de *sept*, ce qui en faisait un instrument fort borné, puisqu'il n'avait point de manche, comme nos guitares, pour qu'on pût y modifier les intonations de ces sept cordes, lesquelles conséquemment ne pouvaient rendre que sept sons différens. Il résultait de là qu'un musicien ne pouvait changer de mode sans changer de lyre. Il est difficile de se faire maintenant une idée nette de la différence qu'il y avait entre la lyre proprement dite et ses variétés, nommées *chélys* ou *cythare*. Les

poètes emploient indifféremment l'un de ces noms pour l'autre, et les détails qu'on trouve dans Athénée et dans quelques auteurs sont insuffisans pour nous éclairer à cet égard. Tout ce qu'on sait, c'est que ces instrumens se pinçaient quelquefois avec les doigts, mais plus souvent avec une espèce de crochet qu'on appelait *plectre*, ce qui prouve qu'on ne faisait sonner qu'une corde à la fois.

L'origine de la harpe est environnée d'obscurité. On la trouve dans l'Inde, en Égypte, sur les monumens les plus antiques, chez les Hébreux, en Italie, chez un ancien peuple nommé *Arpe*, chez les Scandinaves et dans l'ancienne Angleterre, sans pouvoir découvrir si tous ces peuples l'avaient reçue par communication, ou s'ils l'avaient inventée simultanément. L'usage de la harpe chez les anciens peuples de l'Inde et de l'Égypte fait présumer que les Grecs et les Romains en ont eu connaissance, et qu'ils s'en servaient; mais le nom que nous lui donnons ne se rencontre chez aucun des écrivains de l'antiquité. On croit généralement que le *trigone* ou *sambuque* n'était que cet instrument. Un savant commentateur des poésies de Callimaque a prouvé que tous les ins-

trumens à cordes obliques, tels que le *nablum*, le *barbitos*, le *magade*, le *psalterium* et la *sambuque*, dont il est parlé dans l'Écriture sainte et dans les écrits de l'antiquité, étaient du genre de la harpe, et d'origine phénicienne, chaldaïque ou syrienne. A l'égard des Romains, on croit que l'instrument qu'ils nommaient *cinnara* n'est autre chose que la harpe, et que ce nom n'est que la traduction de *kynnor* ou *kinnar*, qui, dans le texte hébreu de l'Écriture sainte, désigne la harpe de David. Le nombre des cordes de la harpe antique était de treize dans l'origine; mais ce nombre s'est successivement augmenté jusqu'à vingt, et même jusqu'à quarante. Ces cordes étaient faites de boyaux comme celles de nos harpes, ainsi qu'on le voit par une épigramme grecque de l'Anthologie. Les peuples de l'antiquité ne paraissent pas avoir eu connaissance des cordes d'acier ni de laiton; mais plusieurs auteurs assurent qu'ils faisaient usage, dans l'origine, de cordes de lin; ce qui est difficile à croire, car de pareilles cordes ne pouvaient produire qu'un son sourd et presque nul.

D'abord la harpe n'eut aucun moyen de modulation, parce qu'il était impossible d'y met-

tre un assez grand nombre de cordes pour représenter tous les sons qui correspondent aux notes exprimées par les dièses et les bémols. Ce ne fut que vers 1660 qu'on imagina, dans le Tyrol, d'ajouter des crochets à l'instrument pour élever l'intonation des cordes lorsque cela était nécessaire; mais l'obligation de se servir des mains pour faire mouvoir les crochets était fort gênante; un luthier de Donawerth, nommé Hochbrucker, inventa en 1720 une mécanique qu'on faisait mouvoir avec les pieds, et qui de là prit le nom de *pédale.* Quoique fort imparfaites, les pédales étaient utiles. Mais la difficulté de mouvoir les pieds en même temps que les mains, difficulté à laquelle on n'était point habitué, fit rencontrer beaucoup d'obstacles à l'inventeur. En 1740, la harpe à pédales n'était point encore connue en France : ce fut un musicien allemand nommé Stecht, qui l'y introduisit. Hochbrucker, neveu du luthier, et bon harpiste pour le temps, en perfectionna l'usage vers 1770. Mais ce fut surtout Naderman, luthier de Paris, qui donna au mécanisme de la harpe à crochets toute la perfection dont il était susceptible; cependant le principe de ce mécanisme

était vicieux et sujet à beaucoup d'accidens; c'est ce qui détermina M. Sébastien Érard à le remplacer par un mécanisme mieux conçu, dans lequel une fourchette pinçait la corde sans la tirer hors de la ligne perpendiculaire, comme cela avait lieu dans la harpe à crochets. Le succès de son invention le conduisit ensuite à compléter les améliorations dont la harpe était susceptible, en donnant à chaque corde la possibilité de fournir trois intonations, savoir, le ♭, le ♮, et le ♯, ce qu'il fit au moyen d'un mécanisme *à double mouvement*. Il ne paraît pas qu'on puisse rien ajouter à ces harpes; toute la perfection désirable s'y trouve.

J'ai dit qu'on n'a point connu chez les Grecs les instrumens à cordes pincées ayant un manche sur lequel on appuie les cordes en divers endroits pour en modifier les intonations; mais les monumens égyptiens offrent quelques exemples de cette espèce d'instrumens; ce qui pourrait faire croire que ce peuple a été assez avancé dans la musique. L'origine des instrumens à cordes pincées et à manche paraît se trouver dans l'Orient. La *wina* de l'Inde, qui consiste dans un corps de bambou attaché à deux grandes courges, et qui est

monté de plusieurs cordes qu'on appuie sur des chevalets avec les doigts, paraît être le type de ces instrumens; mais c'est surtout l'*eoud* ou *luth* des Arabes, importé en Europe par les Maures d'Espagne, qui a servi de modèle à tous les instrumens de cette espèce, car ces instrumens n'en sont que des variétés plus ou moins compliquées.

Le corps du luth, convexe du côté du dos, et à table plate, a un manche large garni de dix cases pour poser les doigts afin de varier les intonations. Il est monté de onze cordes, dont neuf sont doubles, trois à l'unisson et six à l'octave. Les deux premières ou *chanterelles,* sont simples. Cet instrument est difficile à jouer, et demande beaucoup d'étude. Il était autrefois cultivé avec succès; Bérard, en Allemagne, et deux musiciens nommés Gaultier, en France, s'y sont rendus célèbres dans le dix-septième siècle. Du nom de luth, on a fait *luthier*, qui signifia d'abord un fabricant de luths, et qu'on a appliqué depuis à tous les facteurs d'instrumens à cordes, et même à ceux qui construisent des instrumens à vent.

Une imitation du luth, de proportions beaucoup plus considérables, et monté d'un plus

grand nombre de cordes, a été nommé autrefois *archiluth*. De tous les instrumens du même genre, celui-là avait le son le plus volumineux; mais la largeur excessive de son manche, qui le rendait fort incommode à jouer, l'a fait abandonner.

Le *théorbe* était aussi une espèce de luth qui avait deux manches accolés parallèlement; le plus petit de ces manches était semblable à celui du luth, et portait le même nombre de cordes; mais le second, qui était beaucoup plus grand, soutenait les huit dernières cordes, qui servaient pour les basses.

Deux autres sortes de luth ont été fort en usage vers le commencement du dix-huitième siècle; le premier de ces instrumens s'appelait *la pandore*. Il y avait le même nombre de cordes qui s'accordaient de la même manière; mais au lieu d'être faites de boyau, ces cordes étaient de métal. Une autre différence se faisait aussi remarquer dans sa forme. Au lieu d'être convexe, le dos de la pandore était plat. Le second instrument du genre du luth était *la mandore*. Celui-ci n'avait que quatre cordes qui étaient accordées de quinte en quarte. On abaissait quelquefois la corde la plus haute ou

chanterelle d'un ton pour obtenir d'autres accords : cela s'appelait jouer *à corde avalée*. Ces deux instrumens ont cessé d'être en usage depuis long-temps.

Enfin, un petit instrument qui appartient à l'espèce du luth se nomme *mandoline*. Le corps est rond comme le luth, mais le manche a plus de rapport avec la *guitare*, dont je parlerai tout à l'heure. La mandoline se tient de la main gauche, et l'on en tire des sons par le moyen d'une plume qu'on tient avec l'extrémité du pouce et de l'index ; mais il faut que l'index soit toujours au-dessous du pouce sans serrer la plume. Les quatre cordes de cet instrument sont accordées à l'unisson de celles du violon. En Italie il y a des mandolines à trois cordes, d'autres à cinq, dont l'accord varie selon le caprice des maîtres. Le *calascione* ou *colascione*, petit instrument avec un très long manche, dont le peuple napolitain se sert, est une espèce particulière de mandoline qui se joue aussi avec une plume. Il est ordinairement monté de trois cordes, mais quelquefois il n'en a que deux.

Toute cette famille du luth a disparu de la musique européenne, et ne se retrouve plus

que dans l'Orient, où elle joue un grand rôle dans les concerts. Dans les seizième et dix-septième siècles elle tenait la première place dans ce qu'on nommait les concerts de chambre (*musica da camera*), et c'était avec ces mêmes instrumens qu'on accompagnait les madrigaux, villanelles, chansons de tables et autres, qui étaient toujours chantées à plusieurs parties. Tous les concerts que représentent les tableaux du Titien, de Valentin, et des autres peintres anciens de l'école italienne, offrent de ces réunions d'instrumens à cordes pincées et de chanteurs. Quoiqu'ils n'eussent qu'une qualité de son peu éclatante, ces mêmes instrumens faisaient aussi partie des orchestres dans l'origine de l'opéra. On en voit un exemple dans le drame musical intitulé : *Il S. Alessio*, composé par Etienne Landi en 1634. L'instrumentation de cet ouvrage était composée de trois parties distinctes de violons, de harpes, de *luths*, de *théorbes*, de basses de viole, et de clavecins pour la basse continue. Un pareil orchestre paraîtrait aujourd'hui bien sourd, mais l'effet en serait original.

La guitare paraît être originaire d'Espagne, quoiqu'on la trouve dans quelques parties de

l'Afrique. Elle est connue en France depuis le onzième siècle; on lui donnait alors le nom de *guiterne.* C'est à peu près le seul des instrumens à cordes pincées et à manche qui soit resté en usage. On sait que le corps de la guitare est aplati des deux côtés; elle est montée de six cordes, et son manche est divisé par cases pour y poser les doigts. En France, en Allemagne et en Angleterre, l'art de jouer de la guitare est porté à un très haut point de perfection; dans ces derniers temps, MM. Sor, Aguado et Carcassi en ont fait un instrument de concert, et sont parvenus à y exécuter de la musique très compliquée à plusieurs parties; mais en Espagne, pays originaire de cet instrument, il ne sert qu'à accompagner les *boleros*, les *tirannas* et autres airs nationaux, et ceux qui s'en servent en jouent d'instinct en frappant les cordes ou les raclant avec le dos de la main.

Toutes les recherches qui ont été faites pour découvrir si les peuples de l'antiquité ont eu connaissance des instrumens à archet ont été infructueuses, ou plutôt il est à peu près démontré qu'il leur a été complètement inconnu. Il est vrai qu'on a cité une statue d'Orphée qui tient

un violon d'une main et un archet de l'autre; mais en y regardant de près, on s'est aperçu que le violon et l'archet sont de l'invention du sculpteur qui a restauré la statue. On a cité aussi des passages d'Aristophanes, de Plutarque, d'Athénée et de Lucien, où l'on prétendait trouver la preuve de l'existence de l'archet chez les Grecs; mais le moindre examen fait évanouir toutes ces prétendues preuves.

Nul doute que les instrumens à table d'harmonie, à manche, et à cordes élevées sur un chevalet et mises en vibration par un archet ne soient originaires de l'Occident; mais à quelle époque, et dans quelle partie de l'Europe ont-ils été inventés? voilà ce qu'il n'est pas facile de décider. On trouve dans le pays de Galles un instrument de forme presque carrée, ayant un manche et des cordes élevées sur un chevalet; cet instrument, qui paraît exister dans le pays de toute antiquité, se nomme *crwth*, et se joue avec un archet. On le regarde en Angleterre comme le père des diverses espèces de violes et du violon.

Les monumens gothiques du moyen-âge, et particulièrement les portails d'église du dixième siècle, sont les plus anciens où l'on

trouve des instrumens de l'espèce générique qu'on nomme *viole;* mais on serait encore dans l'incertitude sur les divisions de ce genre d'instrumens, si le manuscrit d'un traité de musique composé par Jérôme de Moravie, au treizième siècle, n'avait levé tous les doutes à cet égard. On y voit que la viole se divisait en deux sortes d'instrumens : la *rubebbe* et la *viole*, ou *vielle*[1]. La rubebbe n'avait que deux cordes qui s'accordaient à la quinte; la vielle en avait cinq qui s'accordaient de différentes manières. Ces instrumens n'avaient pas précisément la forme de nos violons et de nos violes; la table d'harmonie ou dessus, et le dos de l'instrument n'étaient point séparés comme dans ceux-ci par la partie intermédiaire qu'on nomme *éclisses;* le dos était rond comme celui des mandolines, et la table était collée sur les bords. Plus tard, ces rubebbes et ces vielles subirent diverses modifications, et donnèrent naissance aux différentes *violes*, savoir : la *viole* proprement dite, qui se plaçait sur les genoux et qui était montée de cinq cordes; le *pardessus de viole*, qui avait aussi

(1) La *vielle* dont il s'agit n'avait point de rapport avec l'instrument qu'on appelle aujourd'hui de ce nom; celui-ci s'appelait *rote* dans l'ancien langage français.

cinq cordes accordées à la quinte de la *viole*, la *basse de viole*, que les Italiens nommaient *viola da gamba*, pour la distinguer des autres qu'on désignait souvent par le nom de *viola da braccio;* la basse de viole était montée tantôt de cinq cordes, tantôt de six; le *violone*, ou grande viole, qui était posé sur un pied, et qui était monté de sept cordes; et l'*accordo*, autre espèce de *violone* qui était monté de douze cordes, et même de quinze, dont plusieurs résonnaient à la fois et faisaient harmonie à chaque coup d'archet. Le *violone* et l'*accordo* avaient un manche divisé par cases comme le luth et la guitare; on ne pouvait les jouer qu'en se tenant debout, à cause de leurs grandes proportions. Il y eut encore une espèce de viole, qu'on appelait *viole d'amour*. Ses proportions étaient à peu près celles du pardessus de viole; elle était montée de quatre cordes de boyau attachées comme aux autres instrumens, et de quatre cordes de *laiton* qui passaient sous la touche, et qui, étant accordées à l'unisson avec les cordes de boyau, rendaient des sons doux et harmoniques quand l'instrument était joué d'une certaine manière.

Vers le quinzième siècle, il paraît qu'on ré-

duisit en France la viole à de plus petites proportions pour en former le *violon* tel qu'on le connaît aujourd'hui, et pour borner cet instrument à quatre cordes. Ce qui peut faire croire que cette réforme se fit en France, c'est que le violon est indiqué dans les partitions italiennes de la fin du seizième siècle sous les noms de *piccoli violini alla francese* (petits violons à la française). Le violon est monté de quatre cordes accordées par quintes, *mi*, *la*, *ré*, *sol*. Il sert pour les dessus. La supériorité des sons du violon sur ceux des violes lui fit bientôt donner la préférence, et il devint d'un usage général. D'habiles luthiers se formèrent en France, en Italie et en Allemagne, et de leurs ateliers sortirent d'excellens violons qui sont encore très recherchés par les virtuoses. Parmi ces luthiers on remarque Nicolas et André Amati, de Crémone, à la fin du seizième siècle; Antoine et Jérôme Amati, fils d'André; Antoine Stradivari, élève des Amati, ainsi que Pierre-André Guarneri et Joseph Guarneri; Jacques Steiner, tyrolien, également élève des Amati, et plusieurs autres. Les violons de ces habiles artistes se vendent depuis *cent louis* jusqu'à *six mille francs*.

De toutes les anciennes violes, on n'a conservé que celle qu'on nomme proprement *viole*, ou *alto* ou *quinte*, et qu'on a réduite à quatre cordes, qui sont accordées une quinte plus bas que les cordes du violon. Cet instrument fait l'office du contralto dans l'orchestre.

La basse de viole, instrument difficile à jouer et dont les sons étaient un peu sourds, a disparu pour faire place au violoncelle, moins séduisant peut-être dans les solos, mais plus énergique et plus propre aux effets d'orchestre. Il fut introduit en France sous le règne de Louis XIV par un Florentin nommé Jean Batistini; mais il ne fut définitivement substitué à la basse de viole que vers 1720.

Le *violone* et l'*accordo*, instrumens dont on se servait dans les orchestres pour jouer la basse de l'harmonie, avaient le défaut de toutes les espèces de violes, celui de ne produire que des sons sourds et dépourvus d'énergie. A mesure que la musique eut plus d'éclat, il fallut songer à donner plus de force à la basse. C'est pour arriver à ce but qu'on construisit en Italie des contrebasses au commencement du dix-huitième siècle. Ces instrumens, qui sont aujourd'hui le fondement des orchestres, ne fu-

rent adoptés en France qu'avec beaucoup de difficulté. En 1757, il n'y avait qu'une contrebasse à l'opéra, et l'on ne s'en servait que le vendredi, qui était le beau jour de ce spectacle. Gossec en fit ajouter une seconde; Philidor, compositeur français, en mit une troisième dans l'orchestre pour la première représentation de son opéra d'*Ernelinde*, et successivement le nombre de ces instrumens s'est augmenté jusqu'à huit. La contrebasse est montée avec de très grosses cordes qui sonnent à l'octave inférieure des sons du violoncelle. Ces cordes sont au nombre de trois aux contrebasses françaises, et sont accordées par quintes; les contrebasses allemandes et italiennes sont montées de quatre cordes, accordées par quartes : ce dernier système est préférable, en ce qu'il rend l'instrument plus facile à jouer.

La troisième espèce d'instrumens à cordes est celle où ces cordes sont mises en vibration par le moyen d'un clavier : l'origine de ces instrumens est évidemment dans celui qu'on nomme *psalterion* ou *tympanum*. Celui-ci, dont on se servait beaucoup autrefois, était composé d'une caisse carrée, sur laquelle une table d'harmonie en sapin était collée. Sur cette

table, des cordes de fil de fer et de laiton étaient tendues et accordées de manière à rendre tous les sons de la gamme. Celui qui jouait de cet instrument avait dans chaque main une petite baguette dont il frappait les cordes. Un pareil instrument était à la fois incommode et borné dans ses moyens; on songea à le perfectionner, et des recherches qu'on fit à ce sujet résulta le *clavicorde*, qui consistait en une caisse de forme triangulaire avec une table d'harmonie, des chevilles auxquelles étaient attachées des cordes de laiton, et un clavier qui faisait mouvoir de petites lames de cuivre, lesquelles frappaient les cordes. Le second instrument de la même espèce qu'on fabriqua fut le *clavicitherium*, qui était monté de cordes de boyaux qu'on mettait en vibration au moyen de morceaux de buffles poussés par les touches du clavier. La *virginale* était aussi un instrument à cordes et à clavier. On a répété souvent que le nom de cet instrument était une flatterie pour Élisabeth, reine d'Angleterre, qui en jouait et qui l'aimait beaucoup; mais c'est une erreur, car la virginale existait déjà en 1530, et portait le même nom. Le *clavecin* était aussi déjà inventé à cette époque. Cet instrument, le

plus grand de tous ceux de son espèce, avait à peu près la forme des pianos à queue de nos jours. Il avait souvent deux claviers qui pouvaient être joués ensemble, et qui faisaient sonner à la fois deux notes accordées à l'octave pour chaque touche. Les cordes du clavecin étaient mises en vibration par des languettes de bois armées d'un morceau de plume ou de buffle qui étaient soulevées par les touches du clavier. Le bout de plume ou de buffle ployait en appuyant sur la corde, et la faisait résonner en s'échappant. L'*épinette*, qui n'était qu'un clavecin carré, était construite sur le même principe. Il y en avait d'une espèce particulière dont le son était fort doux, et qu'on appelait à cause de cela *sourdines*. Le clavecin, l'épinette et le clavicorde ont continué d'être en usage jusque vers 1785.

Le son, toujours grêle et souvent désagréable de tous ces instrumens, avait déterminé depuis long-temps quelques constructeurs de clavecins à chercher les moyens d'en produire de plus doux; déjà, en 1716, un facteur de Paris, nommé Marius, avait présenté à l'examen de l'Académie des sciences deux clavecins dans lesquels il avait substitué des petits mar-

teaux aux languettes pour frapper les cordes. Deux ans après, Christoforo, Florentin, perfectionna cette invention et fit le premier *piano* qui a servi de modèle pour ceux qu'on a faits depuis lors; mais il paraît que les premiers essais de ce genre furent reçus froidement, car ce n'est que vers 1760 que Ztumpf, en Angleterre, et Silbermann, en Allemagne, eurent des fabriques régulières, et commencèrent à multiplier les pianos. En 1776, MM. Érard frères fabriquèrent les premiers instrumens de cette espèce qui aient été construits en France; car jusque là on avait été obligé de les faire venir de Londres. Les premiers pianos qu'on construisit à cette époque n'avaient qu'une étendue de cinq octaves, et les marteaux frappaient sur deux cordes à l'unisson pour chaque note. Dans la suite l'étendue du clavier fut successivement portée jusqu'à six octaves et demie, et le nombre de cordes appartenant à chaque note s'éleva jusqu'à trois, afin que le son eût plus de corps et de force. De nombreux changemens ou perfectionnemens ont été faits dans la fabrication des pianos. Leur volume a été augmenté, leur mécanisme a subi mille transformations, leur qualité de son a cessé d'être

maigre et criarde pour devenir moelleuse et puissante. La forme même de l'instrument a beaucoup varié; on en a fait en carré long, qui sont ceux dont l'usage est le plus commun; à *queue*, c'est-à-dire dans la forme des clavecins; *verticaux*, dont les cordes sont perpendiculaires, et de beaucoup d'autres formes qu'il serait trop long de détailler. Les pianos anglais ont eu long-temps une supériorité incontestable sur les autres, principalement les *pianos à queue*; mais on en construit maintenant à Paris qui peuvent lutter avec eux sous le rapport de la qualité des sons et sous celui du mécanisme. Les pianos allemands, et surtout ceux de Vienne, sont aussi fort agréables, mais leur son est moins puissant. Leur mécanisme est très léger et facilite l'exécution des difficultés.

De tout ce qui vient d'être dit, il résulte que les instrumens qui ont pour principe des cordes flexibles et sonores sont susceptibles de beaucoup de variété, et qu'ils ont subi des modifications de tout genre, comme tout ce qui appartient à la musique; les mêmes circonstances se font remarquer dans les instrumens qui ont pour principe sonore l'air insufflé. Ces instrumens se divisent en trois espèces

principales : 1° les flûtes qui résonnent au moyen de l'air introduit dans un tube par un orifice latéral ou perpendiculaire; 2° les instrumens à anches, dans lesquels les battemens d'une languette flexible produisent le son; 3° les instrumens à bocal, où les intonations se forment par les modifications du mouvement et de la position des lèvres.

Les flûtes d'une forme quelconque se trouvent chez tous les peuples qui ont cultivé la musique. L'Inde, l'Égypte, la Chine, nous en offrent des variétés qui remontent aux temps les plus reculés. Les Grecs et les Romains avaient des flûtes de formes différentes pour la plupart de leurs cérémonies religieuses, pour les festins, les mariages, les funérailles, etc. La flûte à plusieurs tuyaux de diverses longueurs, qu'on voit encore entre les mains de quelques musiciens ambulans, paraît être la plus ancienne dont les Grecs ont fait usage; ils attribuaient son invention à Marsyas. Après celle-là venait la flûte phrygienne, qui n'avait qu'un seul tuyau percé de trois trous, et qui se jouait en mettant un des bouts de l'instrument dans la bouche; la flûte double, composée de deux tuyaux percés de trous, lesquels se réunissaient

vers un seul orifice qu'on appelait *embouchure*, se tenait des deux mains. C'est le seul instrument de l'antiquité qui puisse faire croire que les Grecs et les Romains ont connu l'harmonie ; car il n'est pas présumable que les deux tuyaux fussent destinés à jouer à l'unisson. Quelques critiques ont cru que les deux tuyaux de cette flûte ne jouaient point ensemble, et qu'ils ne servaient qu'à passer d'un mode dans un autre. Tout cela est fort obscur. Les trois espèces de flûtes principales dont il vient d'être parlé se divisaient en une infinité d'autres ; les archéologues prétendent que le nombre des variétés était de plus de deux cents.

On a souvent agité cette question si les Grecs et les Romains ont connu la *flûte traversière*, qui est la seule dont on se sert maintenant dans la musique régulière. Des monumens antiques récemment découverts ont résolu la difficulté en montrant sur un bas-relief un génie qui joue de cette flûte. Cela explique les passages des écrivains de l'antiquité, qui établissent en beaucoup d'endroits les différences de la *flûte droite* avec la *flûte oblique*. Cette flûte oblique n'était que la *flûte traversière*.

On ne se servait autrefois en France que de

la *flûte à bec*, c'est-à-dire dont l'embouchure était placée à l'une des extrémités. Toutes les parties de flûte qui sont indiquées dans les opéras du siècle de Louis XIV se jouaient avec des flûtes de cette espèce. On l'appelait aussi *flûte douce* ou *flûte d'Angleterre*. Dans la nouveauté, on donna le nom de *flûte allemande* à la flûte traversière, parce que son usage se renouvela d'abord en Allemagne; jusque vers la fin du dix-huitième siècle, elle n'eut que six trous, qui se bouchaient avec les doigts, et un septième, qui s'ouvrait par le moyen d'une clef. Comme la plupart des instrumens à vent, celui-là était imparfait dans plusieurs notes, qui manquaient de justesse; ces défauts ont été corrigés par les clefs qu'on y a ajoutées, et qui se trouvent maintenant au nombre de *huit*[1].

Ces clefs ont d'ailleurs procuré la facilité d'exécuter beaucoup de traits qui ne pouvaient se faire sur l'ancienne flûte.

(1) On a même fabriqué en Allemagne des flûtes qui ont jusqu'à dix-sept clefs ; elles ont une étendue plus grande que les autres; mais cette multiplicité de clefs est embarrassante, et la sonorité de l'instrument en est altérée.

La flûte est naturellement dans le ton de *ré;* ce qui n'empêche pas qu'elle soit susceptible d'être jouée dans tous les autres tons. On se sert dans la musique militaire et dans la musique d'instrumens à vent qu'on nomme *musique d'harmonie*, de flûtes un peu plus petites : celles-ci sont accordées en *mi* ♭, en *fa*, etc. Une autre espèce de petite flûte qui se nomme *octavin* ou *piccolo* sert aussi dans l'orchestre, lorsqu'on veut obtenir des effets brillans ou certains effets particuliers, tels que le sifflement des vents dans la tempête. Le *piccolo*, dont les proportions sont de moitié plus petites que celles de la flûte ordinaire, sonne une octave plus haut, ce qui rend la qualité de ses sons criarde et souvent désagréable. Les compositeurs de l'école actuelle poussent l'usage de cet instrument jusqu'à l'abus.

La matière des flûtes est ordinairement le buis ou l'ébène, ou l'érable, etc.; mais tous ces bois ont l'inconvénient de s'échauffer par le souffle, et de faire varier l'intonation de l'instrument. Pour obvier à ce défaut, on a fait des flûtes de cristal qui étaient à peu près invariables; mais leur poids, incommode dans l'exécution, et leur fragilité, les ont fait aban-

donner. On a trouvé plus simple et plus utile d'adapter à la flûte ordinaire un corps à pompe qui se tire lorsque la flûte s'échauffe, et qui rétablit l'équilibre en allongeant le tube.

De toutes les anciennes flûtes à bec, une seule est restée en usage; c'est le *flageolet*, dont l'effet est agréable dans les orchestres de bal. Cet instrument était autrefois fort défectueux sous le rapport de la justesse, et fort borné quant à ses moyens d'exécution; mais on l'a beaucoup perfectionné depuis quelques années, par le moyen des clefs qu'on y a ajoutées.

De toutes les variétés d'*instrumens à anche* dont on a fait usage à diverses époques, on n'a conservé que le *hautbois*, le *cor anglais*, la *clarinette* et le *basson*.

Le plus ancien de ces instrumens est le hautbois; car les ménétriers s'en servaient déjà vers la fin du seizième siècle. A cette époque, c'était un instrument grossier, d'un son dur et rauque, qui n'avait que huit trous, sans clefs. Sa longueur totale était de deux pieds. Il resta long-temps dans un état d'imperfection qui ne permettait de l'employer dans l'orchestre que pour la musique champêtre. On ne commença

à lui ajouter des clefs que vers 1690. Les Besozzi, qui se rendirent célèbres par leur talent sur cet instrument, s'attachèrent à le perfectionner; un luthier de Paris nommé *De Lusse* y ajouta une clef vers 1780; et quelques autres améliorations faites dans ces derniers temps l'ont porté à un point de perfection qui ne laisse rien à désirer.

La qualité de son du hautbois se prête merveilleusement à l'expression quand il est bien joué; ce son a plus d'accent, plus de variété que celui de la flûte. Quoiqu'il soit le produit d'un petit instrument, il a beaucoup de puissance et perce souvent au-dessus des masses d'orchestre les plus formidables. Le hautbois était l'instrument à vent aigu dont les compositeurs faisaient le plus fréquent usage il y a quarante ans. Il convient également aux effets de l'orchestre et aux solos.

L'instrument auquel on a donné improprement le nom de *cor anglais* peut être considéré comme le contralto du hautbois, dont il est une variété. Ses dimensions sont beaucoup plus grandes, en sorte que pour en faciliter le jeu, on a été obligé de le courber. Le *cor anglais* sonne une quinte plus bas que le haut-

bois, à cause de la longueur de son tube. Le son en est plaintif, et ne convient qu'aux mouvemens lents, aux romances, etc. C'est un instrument moderne, et qui était inconnu il y a soixante ans.

Le *basson*, qui appartient aussi à la famille des hautbois, et qui en est la basse, a été inventé en 1539 par un chanoine de Pavie nommé Afranio. Les Italiens l'appellent *fagotto*, parce qu'il est formé de plusieurs pièces de bois réunies en faisceau. Son étendue est de trois octaves et demie environ; sa note la plus grave est le *si* ♭ au-dessous de la portée, à la clef de *fa*. La forme de cet instrument a subi beaucoup de modifications, et malgré les travaux de beaucoup d'artistes et de luthiers habiles, il est loin d'être arrivé à la perfection. Plusieurs de ses notes sont fausses, et ne peuvent être corrigées jusqu'à un certain point que par l'adresse de l'artiste qui en joue. Presque tous ses sons graves sont trop bas, comparés aux sons élevés. On a multiplié ses clefs jusqu'au nombre de quinze, et ses moyens d'exécution en sont devenus plus riches, mais tous ses défauts n'ont pas été corrigés. Plusieurs sons n'ont pas cessé d'être sourds; d'autre sont res-

tés faux, principalement dans le bas. Il est vraisemblable qu'on ne vaincra ces défauts qu'en perçant l'instrument sur de meilleurs principes et dans un système nouveau. Peut-être faudra-t-il changer sa forme et recourber son extrémité inférieure, afin de l'échauffer plus promptement.

Les défauts que je viens de signaler dans le basson sont d'autant plus fâcheux que c'est un instrument indispensable dans la composition des orchestres. Il remplit à la fois l'office de ténore et de basse des instrumens à anche, et lie les différentes parties de l'harmonie. Son emploi est d'un meilleur effet dans l'orchestre que dans le *solo*. Ses accens sont tristes et monotones lorsqu'il chante seul.

On se sert quelquefois en Allemagne d'une contrebasse de basson qu'on appelle *contre-basson;* ses proportions sont plus grandes que celles du basson, dont il sonne l'octave grave. Cet instrument est difficile à jouer, et exige que l'exécutant soit constitué d'une manière robuste. Il a le défaut d'articuler lentement les sons.

La *clarinette* est un instrument beaucoup plus moderne que le hautbois et le basson;

car elle n'a été inventée qu'en 1690, par Jean-Christophe Denner, luthier de Nuremberg. Elle n'eût d'abord qu'une seule clef, et ne fut que d'un usage fort rare, à cause de ses nombreuses imperfections; mais la beauté de ses sons détermina quelques artistes à chercher des améliorations dans sa construction. Insensiblement, le nombre de ses clefs s'accrut jusqu'à cinq; mais arrivée à ce point, elle n'offrait encore que peu de ressources. Cependant elle resta dans cet état depuis 1770 jusqu'en 1787, où une sixième clef lui fut ajoutée. Enfin, le nombre de ces clefs s'est successivement élevé jusqu'à quatorze; mais tous les défauts n'ont pas disparu. Outre les difficultés d'exécution, qui existent encore, plusieurs notes manquent de justesse et de sonorité. Il en est de la clarinette comme du basson; il faudrait que son tube fût percé d'après un meilleur système acoustique.

Les difficultés d'exécution sont telles sur la clarinette, que le même instrument ne peut pas servir pour jouer dans tous les tons. Les tons dans lesquels il y a beaucoup de dièses exigent une clarinette particulière; il en est de même des tons dans lesquels il y a beaucoup

de bémols. Pour comprendre ceci, il faut savoir que plus le tube d'un instrument à vent est court, plus ses intonations sont élevées, et que ces intonations s'abaissent à mesure qu'on alonge le tube. Il résulte de là que si l'on alonge une clarinette de telle sorte que son *ut* soit à l'unisson de *si* ♭, il suffira de faire l'instrument de cette dimension pour que l'instrumentiste produise l'effet du ton de *si* ♭ en jouant en *ut*; il sera donc dispensé d'exécuter les notes qui offrent des difficultés à vaincre dans l'exécution. Si l'on continue à alonger la clarinette de manière que son *ut* sonne comme *la*, l'effet que produira l'artiste en jouant en *ut* sera comme s'il jouait en *la*, avec trois dièses à la clef. Telle est l'explication de ces mots dont les musiciens se servent : *clarinette en ut*, *clarinette en si* ♭, *clarinette en la*.

La clarinette n'a été introduite dans les orchestres français qu'en 1757; elle est devenue depuis lors d'un usage général, non-seulement dans les orchestres ordinaires, mais dans les orchestres militaires, où elle joue la partie principale. Le son de cet instrument est volumineux, plein, moelleux, et d'une qualité qui ne ressemble à celle d'aucun autre instrument,

particulièrement dans la partie grave, qu'on nomme *le chalumeau*. On se sert dans la musique militaire, pour les solos, de clarinettes en *mi* ♭ ou en *fa*, qui ont un son aigu et perçant qui convient à ce genre de musique, dont l'exécution se fait en plein air. Il y a aussi de très grandes clarinettes qui sonnent une quinte plus bas que les clarinettes en *ut*, et qui ont une qualité de son concentrée ; on les nomme *cors de bassette*. Ce sont les *contraltos* de la clarinette.

Dans la troisième espèce d'instrumens à vent, qui se jouent avec une embouchure ouverte ou *bocal*, sont compris les *cors*, les diverses sortes de *trompettes*, les *trombones*, le *serpent* et les *ophicléides*.

Les airs de chasse ne furent joués dans les premiers opéras que par des *cornets*, faits en corne et percés de trous : on appelait ces instrumens grossiers des *cornets à bouquin*. Le *cor de chasse* fut inventé en France en 1680, mais il ne servit d'abord que pour l'exercice dont il porte le nom. Transporté en Allemagne, il y fut perfectionné, et fut appliqué à l'usage de la musique. En 1730, on commença à s'en servir en France, mais il ne fut introduit dans

l'orchestre de l'Opéra qu'en 1757. Les sons qu'on en pouvait tirer alors étaient en petit nombre, mais en 1760, un Allemand nommé *Hampl* découvrit qu'il pouvait en donner d'autres en bouchant en partie avec la main la portion ouverte de l'instrument qu'on nomme le *pavillon*. Cette découverte ouvrit la carrière à d'habiles artistes qui se livrèrent à l'étude du cor. Un autre Allemand, qui se nommait Haltenhoff, compléta les améliorations de cet instrument en y ajoutant une pompe à coulisse au moyen de laquelle on en règle la justesse lorsque les intonations s'élèvent par la chaleur.

Il est dans la nature du cor de ne donner que de certaines notes d'un son pur, franc et ouvert: les autres sons ne s'obtiennent que par l'artifice de la main et sont beaucoup plus sourds ; on les nomme *sons bouchés*. Mais comme il est des tons où ces sons bouchés sont précisément ceux qu'on entendrait le plus souvent, ce qui serait sans effet, on a imaginé d'ajouter au cor des tubes d'alonge dont les fonctions sont de changer le degré d'élévation de l'instrument, comme on change celui de la clarinette en alongeant son tube.

Par exemple, si l'on suppose que le cor est en *ut*, on conçoit qu'en y ajoutant un tube qui baisse *ut* d'un ton, le cor sera en *si* ♭, et tous les sons ouverts du ton d'*ut* seront des sons ouverts du ton de *si* ♭. Si le tube ajouté est plus grand, il mettra le ton du cor en *la;* s'il est plus grand encore, il pourra le mettre en *sol*, et ainsi de suite. Il résulte de là que l'artiste joue toujours en *ut*, et que le tube ajouté opère la transposition nécessaire.

Ce système est ingénieux, et satisferait à tous les besoins, si la musique ne modulait pas, ou si, en modulant, elle laissait le temps de changer le tube transpositeur; mais il n'en est pas toujours ainsi. Le compositeur se voit donc obligé de supprimer les parties de cors dans de certains endroits où elles produiraient de très bons effets, ou de les écrire en sons bouchés qui ne rendent point sa pensée. Frappé de cet inconvénient du cor ordinaire, un musicien allemand nommé *Stœlzel* imagina d'y ajouter des pistons par lesquels il mettait à volonté la colonne d'air du cor en communication avec celle de tubes additionnels, et par là obtenait des sons ouverts à toutes les notes. Cette amélioration, perfectionnée par plusieurs

facteurs d'instrumens de cuivre, sera quelque jour d'une grande ressource, mais n'est pas encore généralement adoptée.

Le cor est un instrument précieux par la variété de ses effets : tour à tour énergique ou suave, il se prête également bien à l'expression des passions violentes et à celle des sentimens tendres. Aussi bien placé dans les solos que dans les remplissages d'orchestre, il se modifie de mille manières, mais il faut le bien connaître pour en tirer tout le parti possible. L'art d'écrire les parties du cor avec les développemens de toutes ses ressources est un art tout nouveau.

La trompette est le soprano du cor, car elle sonne un octave plus haut que cet instrument. Plus bornée que le cor, puisqu'elle n'a pas les sons bouchés avec la main, elle n'est pas moins utile dans beaucoup de circonstances. Sa qualité de son est plus argentine, plus claire, plus pénétrante, et les effets d'un de ces instrumens ne peuvent être remplacés par ceux de l'autre. Leur réunion offre quelquefois des combinaisons fort heureuses. On ne connaissait point autrefois d'autre trompette que la trompette de cavalerie; pendant

bien des années, il n'y en eut pas d'autres à l'Opéra. Enfin des trompettes perfectionnées furent apportées d'Allemagne par les deux frères Braun, vers 1770, et depuis lors, la trompette de cavalerie a disparu des orchestres. Au commencement de ce siècle, on fit des trompettes semi-circulaires, qui n'étaient à proprement parler que de petits cors; mais le son de ces trompettes n'avait pas l'éclat des autres. On est revenu à l'ancien modèle depuis deux ou trois ans.

Les intonations de la trompette se modifient pour les changemens de tons de la même manière que dans le cor; c'est-à-dire, par le moyen de tubes additionnels.

Divers essais avaient été faits il y a environ vingt-cinq ans, pour augmenter les ressources de la trompette, mais sans que le résultat eût répondu à ce qu'on en attendait; enfin un Anglais a imaginé d'y ajouter des clefs comme aux clarinettes ou hautbois, et ses recherches pour y parvenir ont été couronnées par le succès; mais il s'est trouvé qu'il avait créé un nouvel instrument dont la qualité de son a peu de rapport avec le son de la trompette ordinaire; c'était une acquisition,

mais non un perfectionnement. L'inventeur désigna sa trompette à clef sous le nom de *Horn-bugle*. Cet instrument, sur lequel on peut exécuter des chants comme sur la clarinette ou le hautbois, est maintenant employé avec succès dans la musique militaire, et même dans l'opéra. Rossini en a fait un heureux essai dans le premier acte de *Semiramide*.

Le principe de la construction des trompettes à clefs une fois découvert, on en a conclu qu'on pouvait l'appliquer à des instrumens de même nature, mais de plus grandes dimensions, qui seraient l'alto, le ténor et la basse de cette même trompette. On a donné à cette famille nouvelle d'instrumens de cuivre le nom d'*ophicléide*. L'étendue de ces divers instrumens est à peu près celle des voix auxquelles ils correspondent. Leur réunion produit d'heureux effets, qui ne peuvent être remplacés par les autres instrumens de cuivre qui n'ont pas les mêmes moyens de modulation.

Il est un autre genre d'instrumens qu'on nomme *trombones*, et qui est aussi susceptible de donner toutes les notes en sons ouverts, par le moyen d'une coulisse que l'exécutant fait mouvoir pour alonger ou raccourcir le tube

sonore. Cet instrument se divise en trois voix, savoir : l'alto, le ténore et la basse. Le son des trombones est plus sec, plus dur et plus énergique que celui des ophicléides; mais ces instrumens ont des effets qui leur sont propres, et qui ne ressemblent à ceux d'aucun autre.

Toute cette grande division d'instrumens de cuivre se met en vibration par le moyen d'une embouchure conique et concave contre laquelle on applique les lèvres plus ou moins rapprochées, en soufflant et en marquant la note par un coup de langue. Cet exercice est fort difficile, et exige autant de dispositions naturelles que de travail. Il est des personnes dont la conformation des lèvres est un obstacle insurmontable pour bien jouer du cor ou de la trompette.

Aux instrumens à embouchure ou *bocal* qui viennent d'être nommés, il faut ajouter le serpent, instrument barbare qui fatigue l'oreille dans nos églises, mais qui n'est pas aussi désagréable dans la musique militaire, lorsqu'il est uni aux autres basses telles que le trombone et l'ophicléide. Cet instrument fut inventé en 1590 par un chanoine d'Auxerre, nommé *Edme Guillaume*. Sa construction est vicieuse de tous

points; beaucoup de ses intonations sont fausses, et à côté de notes très fortes on en rencontre qui sont très faibles. L'expulsion du serpent des églises sera un pas de fait vers le bon goût en musique.

Le plus considérable, le plus majestueux, le plus riche en effets divers et le plus beau des instrumens à vent est l'orgue. On a dit que c'est plutôt une machine qu'un instrument; cela peut être vrai; mais de quelque manière qu'on le qualifie, il n'est pas moins certain que c'est une des plus belles inventions de l'esprit humain.

Quelques passages des écrivains de l'antiquité, et notamment de Vitruve, ont mis à la torture les commentateurs qui voulaient éclaircir ce que ces écrivains entendaient par l'*orgue hydraulique*, dont ils attribuent l'invention à Ctésibius, mathématicien d'Alexandrie, qui a vécu du temps de Ptolémée-Évergète. Tout ce qu'en ont dit ces commentateurs n'a servi qu'à prouver qu'ils étaient complètement ignorans de l'objet en question. Vraisemblablement on ne saura jamais quel était le mécanisme de cet orgue hydraulique. Quant à l'orgue *pneumatique*, c'est-à-dire celui qui est mis en vibration

par l'action de l'air, qu'on dit aussi avoir été connu des anciens, sans autre garantie que quelques passages obscurs de poètes, il est vraisemblable que ce n'était que l'instrument rustique des Écossais et des Auvergnats, que nous nommons *cornemuse*.

L'orgue le plus ancien dont il soit fait mention dans l'histoire est celui que l'empereur Constantin-Copronyme envoya en 757 à Pépin, père de Charlemagne. Ce fut le premier qui parut en France. On le plaça dans l'église de Saint-Corneille, à Compiègne. Cet orgue était excessivement petit et portatif comme celui qui fut construit par un Arabe nommé Giafar, et qui fut envoyé à Charlemagne par le kalife de Bagdad.

Un prêtre vénitien, nommé Grégoire, paraît avoir été le premier qui ait essayé de construire des orgues en Europe. En 826, il fut chargé par Louis-le-Pieux d'en faire un pour l'église d'Aix-la-Chapelle. Les progrès furent peu rapides dans l'art de construire cet instrument; il paraît même que ce ne fut qu'au quatorzième siècle que cet art commença à se développer. François Landino, surnommé *Francesco d'egli organi*, à cause de son habileté sur cet instru-

ment, y fit beaucoup d'améliorations vers 1350. En 1470, un Allemand nommé *Bernard*, organiste à Venise, inventa les pédales.

L'orgue se compose de plusieurs suites de tuyaux, dont les uns sont en bois ou en mélange d'étain et de plomb, qu'on nomme *étoffe*, à bouche ouverte comme les flûtes à bec, et dont les autres portent à leur embouchure des languettes de cuivre ou *anches*. Ces tuyaux sont placés debout, du côté de leur embouchure, dans des trous qui sont pratiqués à la partie supérieure de certaines caisses de bois qu'on appelle *sommiers*. De grands soufflets distribuent le vent dans des conduits qui communiquent avec l'intérieur des sommiers. A chaque rangée de tuyaux correspond une réglette de bois qui est aussi percée de trous à des distances égales aux trous du sommier. Cette réglette s'appelle *registre*. Le registre est disposé de manière à couler facilement lorsqu'il est tiré ou poussé par l'organiste. Si le registre est poussé, ses trous ne correspondent point à ceux du sommier dans lesquels les tuyaux sont placés, et dès lors le vent ne peut entrer dans les tuyaux; mais s'il est tiré, ces trous se trouvent dans une correspondance parfaite, et l'air peut

pénétrer dans les tuyaux. Alors, lorsque l'organiste pose le doigt sur une touche, celle-ci, en s'enfonçant, tire une baguette qui ouvre une soupape correspondante au trou du registre, et le tuyau de la note rend le son qui appartient à cette note. Si plusieurs registres sont tirés, tous les tuyaux de ces registres qui correspondent à la note touchée résonnent à la fois. Si le tuyau est une flûte, le son est produit par la colonne d'air qui vibre dans le tuyau; si c'est un jeu d'anche, le son résulte des battemens de la languette qui brise l'air contre les parois du bec du tuyau.

Outre la variété de sons qui provient de cette diversité de principe dans leur production, l'orgue en a d'autres qui sont le résultat des différentes formes et dimensions des tuyaux. Par exemple, si le tuyau de la note qui correspond à l'*ut* de la clef de *fa* au-dessous de la portée est un jeu de flûte de huit pieds de hauteur, on lui donne le nom de *flûte ouverte;* ce jeu est dans toute l'étendue du clavier à l'unisson des différentes voix que renferme cette étendue, savoir la basse, le ténor, le contralto et le soprano le plus aigu. La hauteur des tuyaux décroît à mesure que les notes s'élèvent.

Si le plus grand tuyau n'a que deux pieds, et s'il est de l'espèce des flûtes, on lui donne le nom de *prestant*, qui veut dire excellent, parce que c'est le jeu qui résonne avec le plus de netteté et qui perd le moins son accord. Ce jeu est plus élevé d'une octave que la flûte ouverte. Si le tuyau n'a qu'un pied de hauteur à la note la plus grave, il résonne à deux octaves au-dessus de la flûte ouverte : on nomme *flageolet* l'ensemble de ses tuyaux. Un jeu de flûte qui a huit pieds dans son *ut* grave résonne à une octave plus bas que la flûte de quatre. Il y a des jeux de seize et même de trente-deux pieds. Lorsque l'espace dont on peut disposer n'est pas assez vaste pour qu'on puisse faire usage de tuyaux d'aussi grandes dimensions, on se sert d'un moyen ingénieux qui consiste à boucher l'extrémité du tuyau opposée à l'embouchure; la colonne d'air sonore ne trouvant point d'issue est forcée de redescendre pour sortir par une petite ouverture qu'on nomme *la lumière*, et de cette manière, parcourant deux fois la hauteur du tuyau, elle sonne une octave plus grave que si elle était sortie immédiatement par le haut de ce même tuyau. Cette espèce de jeu de flûte se nomme *bourdon*. Si c'est un jeu de

quatre pieds bouchés, on l'appelle *bourdon de huit;* s'il est de huit pieds, c'est un *bourdon de seize.* Parmi les jeux de flûte, il y en a en étoffe, dont le tuyau se termine par un tuyau plus petit qu'on nomme *cheminée;* d'autres ont la forme de deux cônes renversés et superposés; chacun de ces jeux a une qualité de son particulière, etc. Les jeux d'anches, qu'on appelle *trompettes*, *clairons*, *bombardes*, *voix humaine*, se présentent sous la forme d'un cône renversé ouvert. Les tuyaux du *chromorne*, autre jeu d'anche, sont des cylindres alongés. La fantaisie des facteurs d'orgues peut varier ces sortes de jeux à volonté.

On trouve dans l'orgue une sorte de jeu dont l'idée est très singulière, et dont l'effet est un mystère. Ce jeu, qu'on désigne en général sous le nom de *jeu de mutation,* se divise en *fourniture* ou *mixture* et en *cymbale.* Chacun de ces jeux se compose de *quatre*, ou *cinq* ou *six*, et même dix tuyaux pour chaque note. Ces tuyaux, de petite dimension et d'un son aigu, sont accordés en tierce, quinte ou quarte, octave, double tierce, etc., en sorte que chaque note fait entendre un accord parfait plusieurs fois redoublé. Il en résulte que l'organiste ne

peut faire plusieurs notes de suite sans donner lieu à des suites de tierces majeures, de quintes et d'octaves. Mais ce n'est pas tout : si l'organiste exécute des accords, chacune des notes qui entrent dans sa composition fait entendre autant d'accords parfaits redoublés ou triplés, en sorte qu'il semblerait qu'il doit en résulter une cacophonie épouvantable ; mais, par une sorte de magie, lorsque ces jeux sont unis à toutes les espèces de jeux de flûte, de deux, quatre, huit, seize et trente-deux pieds, ouverts ou bouchés, il résulte de ce mélange, qu'on nomme *plein jeu*, l'ensemble le plus majestueux et le plus étonnant qu'on puisse entendre. Aucune autre combinaison de sons ou d'instrumens ne peut en donner l'idée.

Outre les solos de flûte, de hautbois, de clarinette, de basson et de trompette qu'on peut exécuter sur l'orgue, le jeu de cet instrument peut se diviser en trois grands effets, qui sont : 1° la réunion de tous les jeux de flûte, qu'on appelle *fonds d'orgue ;* 2° la réunion de tous les jeux d'anches, qui prend les noms de *grand jeu* ou *grand chœur*, et le *plein jeu*.

Un grand orgue a ordinairement quatre ou cinq claviers pour les mains, et un clavier aux

pieds, qu'on nomme *clavier de pédale*. Le premier clavier appartient à un petit orgue séparé, dont le nom est *positif*. Le second clavier est ordinairement celui du grand orgue : il peut se réunir au premier pour jouer les deux orgues ensemble : on y ajoute quelquefois un troisième clavier, qu'on nomme *clavier de bombarde*, sur lequel on joue les jeux d'anches les plus forts. Le quatrième clavier sert pour les solos : on l'appelle *clavier de récit*. Le cinquième clavier est celui d'*écho*. Quant au clavier des pédales, il sert à l'organiste pour jouer la basse, lorsqu'il veut disposer de sa main gauche pour exécuter des parties intermédiaires.

On a long-temps regretté que l'orgue, qui est pourvu de tant de moyens de variété et d'une si grande puissance d'effet, ne fût point *expressif*, c'est-à-dire, qu'on ne pût lui donner les moyens d'augmenter et de diminuer graduellement l'intensité du son. Quelques facteurs anglais et allemands avaient d'abord imaginé de faire ouvrir ou fermer par une pédale des trappes qui permettaient au son de se produire avec force, ou qui le concentraient dans l'intérieur de l'instrument. Mais ce genre

d'expression avait l'inconvénient de ressembler à un long bâillement. Avant la révolution, M. Sébastien Erard entreprit de construire un piano organisé, dans lequel les sons étaient expressifs par la pression du doigt sur la touche : il avait réussi complètement lorsque les troubles de la révolution se manifestèrent, et les choses en demeurèrent là. Depuis lors, un amateur instruit, nommé M. Grenié, a imaginé de rendre l'orgue expressif au moyen d'une pédale dont la pression plus ou moins forte donne aux sons une intensité plus ou moins grande. Il a prouvé la réalité de sa découverte d'abord dans quelques petites orgues, ensuite dans des instrumens de plus grande dimension à l'École royale de musique et à la Congrégation du Sacré Cœur, à Paris. L'effet de ces orgues est de la plus grande beauté. M. Érard vient de mettre le comble à la perfection de l'orgue en réunissant, dans un instrument qu'il a construit pour la chapelle du roi, le genre de l'expression de la pédale sur les deux claviers du grand orgue, à l'expression par la pression du doigt sur un troisième clavier. Dans cet état, l'orgue est vraiment un des chefs-d'œuvres de l'esprit humain.

Les plus célèbres facteurs d'orgue sont, en France : les Dallery, Clicquot, MM. Érard et Grenié ; en Italie : Azzolino *della Ciaja* de Sienne, les Tronci de Pistoie, Eugène Biroldi, Jean-Baptiste Ramaï, les Serassi de Bergame, un prêtre dalmate, nommé Nanchini, et son élève Callido ; en Allemagne : Jean Scheibe, Godefroi Silbermann, Jean-Jacques et Michel Wagner, Schrœtker, Ernest Marx, Gabler, J.-G. Tauscher et l'abbé Vogler. Ce dernier s'est distingué par son *système de simplification*, qui a débarrassé l'orgue d'une foule de détails inutiles.

Les orgues à cylindre, dont les musiciens ambulans font usage, et la *serinette*, sont construits d'après les mêmes principes que le grand orgue. Un cylindre piqué avec des pointes de cuivre tient lieu d'organiste et fait mouvoir les touches. L'art de piquer ou de noter ces cylindres se nomme la *tonotechnie*.

Dans ces derniers temps, on s'est servi de l'action de l'air comprimé pour établir un nouveau système d'instrumens. Ce système consiste à faire agir le vent par un orifice très petit, qui s'ouvre graduellement sur des lames métalliques très minces, qui entrent en vibration

dès que l'air les frappe, et qui sonnent des sons graduellement plus forts, à mesure que l'action du vent se développe. Ces instrumens ont été inventés en Allemagne depuis peu d'années. Leurs variétés se nomment *phys-harmonica*, *éoline*, *éolodion*, etc.; ils n'ont point assez de force pour produire de l'effet dans de grandes salles; mais ils sont fort agréables dans un salon.

L'effet de ces instrumens est analogue à celui qui se manifeste dans l'*harmonica*, dont le principe est le frottement. Un Irlandais, nommé Puckeridge, paraît avoir été le premier qui imagina de réunir un certain nombre de verres à boire, de les accorder en variant leur intonation par la quantité d'eau qu'il y mettait, et d'en tirer des sons en frottant leur bord avec les doigts légèrement mouillés. Le célèbre docteur Franklin fit quelques perfectionnemens à cette découverte, principalement en indiquant des procédés pour fabriquer des verres propres à fournir des sons purs. L'instrument ainsi perfectionné fut apporté en Europe, et deux sœurs anglaises, Mesdemoiselles Davis, le mirent en réputation par leur talent à le jouer. Plus tard, on a perfectionné l'*harmonica* en le construi-

sant avec des cloches de verre traversées par un axe en fer, et mises en mouvement par une roue. Un clavier d'une espèce particulière faisait avancer sur le bord des cloches un tampon en peau qui remplaçait le doigt, et de cette manière on put exécuter des pièces régulières sur l'harmonica, et y faire des accords. L'effet vitreux de cet instrument est nuisible à la santé parce qu'il ébranle le système nerveux avec trop de force.

Divers instrumens à frottement ont été faits à l'imitation de l'*harmonica :* le plus célèbre est le *clavicylindre* que le physicien Chladni a fait entendre à Paris vers 1806. Bien que l'inventeur de cet instrument ait gardé le secret de sa construction, on a cru découvrir qu'il consistait en une suite de cylindres métalliques sur lesquels une manivelle faisait agir des archets qui étaient mis en contact avec eux par le moyen des touches d'un clavier.

Il me reste à parler de la dernière et de la moins importante espèce d'instrumens : ceux de percussion. Ces instrumens sont ceux dont les formes et l'usage laissent le moins de doute dans les représentations que nous en offrent les monumens de l'antiquité. Ils se di-

visent en deux classes principales : es *sonores* et les *bruyans*. Parmi les instrumens de percussion sonores, qui ont été en usage en Égypte, en Grèce et à Rome, il faut ranger le *sistre*, qui consistait en une espèce d'ellipse en cuivre, traversée par des tringles sonores qu'on frappait avec une baguette pour le faire résonner; les *cymbales*, formées de deux plateaux sonores qu'on frappait l'un contre l'autre, et les *crotales* ou grelots. Un seul instrument bruyant se fait remarquer dans les peintures ou les bas-reliefs antiques; c'est le tambour à grelots, que nous appelons *tambour de basque*. On en jouait comme de nos jours, soit en le frappant avec la main, soit en l'agitant.

La musique moderne admet un grand nombre d'instrumens de percussion. Parmi les sonores, on remarque, le *triangle*, qui tire son nom de sa forme, et qui consiste en une verge d'acier qui se frappe avec un morceau de fer. Ce petit instrument, qui est originaire de l'Orient, produit un assez bon effet dans certains morceaux, lorsqu'on n'en prodigue pas l'usage. Il s'unit bien, dans la musique militaire, aux autres instrumens de percussion sonore. Le *chapeau-chinois* ou *crotale* et les *cymbales*

viennent aussi de l'orient où l'on fabrique les meilleurs. Ces instrumens ne servaient autrefois que dans la musique militaire; mais Rossini et ses imitateurs en ont transporté l'usage, ou plutôt l'abus, au théâtre, en l'unissant au plus bruyant des instrumens de percussion, cette *grosse caisse* étourdissante, qui n'est bien placée qu'à la tête d'une troupe de soldats dont elle guide les pas.

Au nombre des instrumens bruyans de percussion se trouvent les timbales, qui se distinguent des autres par la possibilité de varier leurs intonations et de pouvoir s'accorder. Les timbales consistent en deux bassins de cuivre recouverts d'une peau tendue par un cercle de fer qui se serre par des vis. Chaque timbale rend un son différent, et ces sons se modifient en serrant ou desserrant le cercle de fer. Les deux timbales s'accordent ordinairement à la quinte ou la quarte l'une de l'autre : mais il est des cas où cet ordre est interverti. Bien que l'intonation de la timbale ne soit pas d'une perception facile; cependant une oreille attentive parvient à la discerner quand l'instrument est bien accordé.

Deux autres instrumens du même genre

s'emploient dans la musique militaire : l'un est le *tambour* proprement dit, qui n'est que bruyant, et qui sert à marquer le rhythme de la marche des soldats ; l'autre est la *caisse roulante*, qui consiste dans une caisse plus alongée que le tambour, et qui rend un son plus grave et moins fort. On les introduit quelquefois dans les orchestres ordinaires.

Dans la récapitulation que je viens de faire des instrumens de musique, j'ai négligé quelques variétés qui n'ont eu qu'une courte existence, ou qu'on ne peut considérer que comme des instrumens de fantaisie. Toutefois je ne dois point passer sous silence ceux de cette espèce qui ont eu pour objet de résoudre deux problèmes difficiles, en enrichissant la musique d'un système d'effet qui n'existait pas, et en fournissant aux compositeurs les moyens de conserver leurs improvisations. Je veux parler des instrumens qui réunissent le clavier à l'archet, et des *pianos mélographes*.

Il y a plus d'un siècle qu'on a essayé pour la première fois de donner aux instrumens à clavier la faculté de soutenir les sons à l'exemple des instrumens à archet. Vers 1717, un facteur de clavecins de Paris essaya de résoudre la dif-

ficulté dans un instrument qu'il nomma *clavecin vielle,* parce qu'il ressemblait à une vielle posée sur une table, parce qu'au lieu d'archet il y avait mis une roue, et parce que le son était semblable à celui d'une vielle. Cet instrument fut approuvé par l'Académie des sciences. Il paraît qu'il se passa beaucoup de temps avant qu'on songeât à perfectionner l'invention de ce facteur. Vers la fin du dix-huitième siècle, un mécanicien de Milan, nommé *Gerli*, fit entendre dans plusieurs concerts et dans des églises un instrument qui avait la forme d'un clavecin, et qui était monté de cordes de boyau, lesquelles étaient jouées par des *archets de crin*, selon ce qui est rapporté dans les journaux italiens de ce temps.

Lors de l'exposition des produits de l'industrie qui eut lieu aux Invalides, en 1806, Schmidt, facteur de pianos, à Paris, présenta un instrument qui avait la forme d'une longue caisse carrée; à l'une de ses extrémités se trouvait un clavier avec un mécanisme de piano ordinaire; de l'autre côté était un autre clavier destiné à faire mouvoir de petits archets cylindriques qui faisaient résonner des cordes de boyau. Les sons qu'on obtenait par ce méca-

nisme avaient l'inconvénient de ressembler à ceux de la vielle.

Divers autres essais ont été tentés et ont plus ou moins réussi. Un mécanicien, nommé Pouleau, a fait, vers 1810, un *orchestrino* qui était du même genre que l'instrument de Schmidt; les sons en étaient assez agréables, mais faibles. L'abbé Grégoire Trentin a construit ensuite un *violin-cembalo* qui était de la même espèce. Il en est de même d'un *sostenante-piano-forte* inventé par M. Mott, de Brighton, et du *plectro-euphone* que MM. Gama, de Nantes, ont fait entendre à Paris en 1828. Enfin, M. Dietz est arrivé aussi près que possible de la solution du problème, dans son *polyplectron*, qu'il a fait connaître dans le même temps. Les principes d'après lesquels M. Dietz a construit son instrument sont plus conformes à ce que l'observation enseigne sur la résonnance des instrumens à archet, que ceux qui avaient été adoptés par ses prédécesseurs. Le *polyplectron* est susceptible de produire une foule d'effets fort jolis; mais ce sont ceux d'un instrument particulier plutôt que des imitations du violon et des autres instrumens à archet.

L'idée de construire un clavecin ou piano au

moyen duquel on conserverait les improvisations d'un compositeur a beaucoup occupé plusieurs mécaniciens. Un Anglais, nommé Creed, fut le premier qui écrivit, en 1747, un mémoire où il prétendait démontrer la possibilité de cette invention. On assure qu'un moine nommé Engramelle exécuta, vers 1770, une machine de cette espèce dont le succès fut complet; mais les explications qu'on en donne sont fort obscures, et de nature à faire naître des doutes sur la vérité des faits. D'un autre côté, Jean-Frédéric Ungher, conseiller de justice à Brunswick, a réclamé, dans un ouvrage allemand imprimé en 1774, l'invention de la machine attribuée à Creed, et a prouvé qu'il avait exécuté antérieurement un instrument semblable.

Au mois d'août 1827, M. Carreyre a fait, devant l'Académie des beaux-arts de l'Institut, l'essai d'un *piano mélographe* qui consistait en un mouvement d'horloge, lequel faisait dérouler d'un cylindre sur un autre une lame mince de plomb où s'imprimaient, par l'action des touches du piano, certains signes particuliers qui pouvaient se traduire en notation ordinaire, au moyen d'une table explicative. Après l'expérience, la bande fut enlevée pour

en opérer la traduction, et une commission fut nommée pour en faire le rapport; mais ce rapport n'ayant point été fait, il est vraisemblable que la traduction ne s'est point trouvée exacte. Dans le même temps, M. Baudouin a lu à l'Académie un mémoire, accompagné de dessins, sur un autre piano mélographe; mais l'Institut n'a point prononcé sur le mérite de cette découverte. Il résulte de tout cela que le problème reste encore à résoudre.

Dans l'exposé rapide qui vient d'être fait de ce qui concerne les instrumens et leur fabrication, on a pu remarquer la prodigieuse fécondité d'imagination qui s'est manifestée dans toutes ces inventions. Les choses en resteront-elles où elles sont à cet égard? cela est très probable. Tous les hommes de mérite qui se sont occupés de la construction des instrumens ont voulu les perfectionner par une application plus sévère des principes de la théorie; mais dans la pratique les résultats n'ont point été ce qu'ils espéraient, soit par des causes inconnues, soit qu'on n'eut pas pris les précautions nécessaires. La théorie s'est trouvée quelquefois en opposition avec la pratique. Par exemple, les principes de la résonnance des surfaces vi-

brantes démontrent que les violons, violes et basses sont construits sur des données arbitraires plutôt que fondées en raison; mais dans l'application de ces principes on n'est point parvenu à faire des instrumens aussi bons que ceux qu'on fabrique par des règles dont l'origine est inconnue. Même chose se remarque dans les pianos. Le temps portera la lumière dans ces faits mystérieux.

CHAPITRE XIII.

De l'instrumentation.

L'*instrumentation* est l'art d'employer les instrumens de la manière la plus utile pour en tirer le meilleur effet possible dans la musique. Cet art peut s'apprendre avec le temps et l'expérience des effets; mais il exige, comme toutes les autres parties de la musique, une disposition particulière, un certain pressentiment du résultat des combinaisons. Le compositeur, en disposant l'ensemble de sa musique, en faisant en un mot ce qu'on appelle *la partition*, c'est-à-dire la réunion de toutes les parties qui doivent concourir à l'effet, ne pourrait écrire qu'au hasard, s'il n'avait présens à la pensée la qualité des sons de chaque instrument, leur accent, les effets qui résultent de leurs combinaisons partielles ou totales. Quelquefois, il est vrai, on obtient des effets qu'on n'avait point prévus; dans d'autres circonstances, ceux qu'on s'était efforcé de produire ne réussissent pas; mais en général, un compositeur habile

parvient au but qu'il se propose dans l'arrangement de l'instrumentation.

Ce n'est pas une des moindres merveilles de la musique que cette faculté d'entendre par la seule force des facultés intellectuelles l'effet d'un orchestre dont on dispose l'instrumentation, comme si cet orchestre jouait réellement; c'est cependant ce qui a lieu chaque fois qu'un compositeur imagine un morceau quelconque; car le chant, les voix qui l'accompagnent, l'harmonie, l'effet des instrumens, tout enfin se conçoit d'un seul jet, toutes les fois qu'un musicien est né véritablement digne de ce nom. Quant à ceux qui n'imaginent les choses que successivement, on peut assurer que leurs conceptions musicales resteront toujours dans des bornes étroites. Tel était Grétry, qui avait le génie de l'expression dramatique et celui des chants heureux, mais qui, n'étant que médiocrement musicien, ne pouvait se former tout d'un coup l'idée de l'ensemble d'un morceau. Mais Haydn, Mozart, Beethoven, Chérubini, Rossini, n'ont jamais été forcés d'y revenir à deux fois pour comprendre les effets qu'ils voulaient produire.

Il est un genre de connaissances matérielles

qui n'est pas moins utile au compositeur : c'est celui de la portée de chaque instrument, des traits qu'ils peuvent exécuter et de ceux qui leur offriraient des difficultés insurmontables. Ce genre de connaissances peut facilement s'acquérir ou par la lecture des partitions, ou par les leçons d'un maître, ou, mieux encore, par la culture de quelques-uns de ces instrumens. Le soin que prend un compositeur de ne mettre dans chaque partie que ce que les artistes peuvent exécuter avec facilité tourne au profit de l'exécution de sa musique.

Rarement on fait usage d'un seul instrument de chaque espèce dans l'instrumentation; presque toujours les clarinettes, les hautbois, les bassons, les cors, les trompettes s'emploient deux à deux : cependant on écrit quelquefois une partie de flûte seule, lorsqu'elle doit s'unir à des parties de clarinettes ou de hautbois. Quelquefois les cors sont au nombre de quatre; mais dans ce cas on en écrit deux dans un ton et deux dans un autre. Dans les morceaux qui demandent de l'éclat et de la force, on ajoute deux parties de trompettes aux parties de cors. Le trombone ne s'emploie point seul; il est ordinaire de réunir le trombone alto, le ténore,

et la basse. Le système général des instrumens à vent dans une ouverture ou dans un autre grand morceau dramatique, se compose de deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux ou quatre cors, deux trompettes, trois trombones et deux bassons. On y joint presque toujours deux timbales.

Deux parties de violons, une ou deux parties de violes, violoncelle et contrebasse composent l'ensemble des instrumens à cordes d'une symphonie, et de toute espèce de musique à grand orchestre. Le nombre d'instrumentistes qu'on réunit à chaque partie de violon est indéterminé. Il peut être de huit, dix, douze et même de vingt. Les parties de violes, de violoncelle et de contrebasse sont jouées aussi par un certain nombre d'artistes.

Mozart, Haydn et quelques autres compositeurs distingués variaient le système d'instrumentation de leurs morceaux; quelquefois ils n'employaient que les hautbois et les cors comme instrumens à vent; d'autres fois, les flûtes et les clarinettes remplacaient les hautbois; d'autres fois enfin toutes les richesses de l'orchestre étaient réunies. D'heureuses oppositions d'effets résultaient de cette variété. Dans

la nouvelle école, tous les moyens sont toujours réunis pour obtenir le plus grand effet possible, quel que soit le caractère du morceau. Chaque partie de la composition, prise isolément, est plus riche d'effets, grace à cette profusion de moyens; mais une certaine monotonie est la suite inévitable de l'uniformité de ce système. Malheureusement il en est de ce défaut comme de celui de l'abus du bruit; il a fini par devenir un mal nécessaire. Accoutumée à ce luxe d'instrumentation, l'oreille, bien qu'elle en soit souvent fatiguée, trouve faible ce qui en est dépourvu. Rien n'est funeste comme de fatiguer les sens par des sensations fortes trop prolongées ou trop répétées : le palais d'un gourmand, lorsqu'il est usé par les sauces relevées et par le piment, trouve que les mets simples et naturels manquent de saveur.

Les accompagnemens d'une musique bien faite ne se bornent point à soutenir le chant par une harmonie plaquée; souvent on y remarque un ou deux dessins qui semblent au premier abord devoir contrarier la mélodie principale, mais qui, dans la réalité, concourent à former avec elle un tout plus ou moins

satisfaisant. Ces systèmes d'accompagnemens figurés peuvent importuner une oreille peu exercée, mais ils complètent le plaisir des musiciens instruits et des amateurs éclairés. Quelquefois ils deviennent la partie la plus importante du morceau, et les voix leur servent en quelque sorte d'accompagnement. Cela se remarque dans ces airs bouffes italiens qu'on désigne par ces mots : *note et parole*, et dans les chœurs. Dans ces circonstances, il est nécessaire que les formes de l'accompagnement soient gracieuses et chantantes, ou sémillantes et vives. Les œuvres de Mozart, de Cimarosa et de Paisiello renferment des choses charmantes en ce genre. Parmi les ouvrages français, les opéras de M. Boieldieu sont remplis de ces sortes d'accompagnemens spirituels.

Les instrumens de cuivre, tels que les cors, trompettes, trombones et ophicléides ont acquis une importance qu'ils n'avaient pas autrefois; Méhul et M. Chérubini ont commencé à la lui donner; Rossini a achevé la révolution, et a enrichi l'emploi de ces instrumens d'une foule de combinaisons et d'effets qui étaient inconnus avant qu'il écrivît : employés avec sobriété, ces mêmes effets augmenteront beau-

coup la puissance de la musique dans certaines circonstances où l'emploi des moyens ordinaires est insuffisant.

Après avoir jeté un coup d'œil sur les riches combinaisons d'effets dont on a poussé l'usage jusqu'à l'abus depuis quelques années, une question se présente; la voici : abstraction faite des créations du génie, que fera-t-on maintenant pour continuer la marche progressive des effets dont on est devenu si avide? Espère-t-on en obtenir de nouveaux en augmentant le bruit? Non, car ces moyens mêmes sont interdits, à moins qu'on n'augmente le diamètre des timbales et des tambours. D'ailleurs on se lasse du bruit comme de toute autre chose. D'un autre côté, il y aurait peut être beaucoup de difficulté à ramener le public à la simplicité d'orchestre de Cimarosa et de Paisiello, car il faudrait bien plus de génie pour faire adopter cette marche rétrograde qu'il n'en a fallu pour nous conduire au point où nous sommes. Que reste-t-il donc à faire? Il me semble qu'on peut l'indiquer; voici mes idées à cet égard.

La variété, comme on sait, est ce qu'on désire le plus dans les arts et ce qui est le plus rare. Le moyen d'obtenir le meilleur effet de

l'orchestre serait donc d'établir cette variété dans l'instrumentation, au lieu d'adopter un système différent pour chaque morceau. Tous les opéras du dix-septième siècle ont pour accompagnement des violons, des violes et des basses de viole. Au commencement du dix-huitième siècle, l'accompagnement consiste en violons, basses, flûtes ou hautbois; successivement les ressources augmentent, mais les formes de l'instrumentation sont toujours de même tant qu'un système est en vigueur. De nos jours il est rare de trouver un air, un duo, une romance même qui n'aient pour accompagnement deux parties de violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûtes, hautbois, clarinettes, cors, trompettes bassons, timbales, etc. Quelle source de monotonie qu'une semblable obstination à reproduire sans cesse les mêmes sons, les mêmes accens, les mêmes associations! Pourquoi, avec des moyens bien plus développés, ne donnerait-on pas à chaque morceau une physionomie particulière, par la différence de sonorité des instrumens? On aurait des airs, des duos, des romances, des quatuors même accompagnés par des instrumens à corde de différentes espèces, ou

même d'une seule, telle que des violoncelles ou des violons et altos; on pourrait diviser le système des instrumens à cordes en deux : une partie serait à sons soutenus, l'autre à sons pincés. On pourrait également employer des flûtes ou des clarinettes seules; des hautbois avec des cors anglais et des bassons; des associations d'instrumens de cuivre, telle que les trompettes ordinaires, trompettes à clefs, cors, ophicléides et trombones. Cette variété que je propose pourrait être établie non-seulement dans des morceaux différens, mais même dans le cours d'une scène. La réunion de toutes les ressources aurait lieu dans les situations fortes, dans les *finales*, etc., et l'on en tirerait d'autant plus d'effet que cette réunion serait plus rare.

Tout cela, dira-t-on, n'est pas le génie. Je le sais; il est heureux qu'il en soit ainsi; car s'il y avait des procédés pour faire de bonne musique, ce ne serait plus un art. Mais pourquoi n'offrirait-on pas à ce génie, sans lequel on ne peut rien, toutes les ressources que l'expérience ou la réflexion font trouver? Pourquoi borner son domaine? Réduisez Mozart et Rossini au quatuor de Pergolèse, ils trouveront de

beaux chants, une harmonie élégante, mais ils ne pourront produire les effets si énergiques que vous admirez dans leurs compositions. Comment supposer l'existence de *Don Juan* et de *Moïse*, avec des violons, altos et basses? N'en doutons pas, les beaux effets qu'on y trouve sont le résultat d'un orchestre formidable et du génie qui a su le mettre en œuvre. Les grands maîtres des anciennes écoles ont aussi inventé des effets d'un autre genre avec des moyens bien plus simples; et voilà pourquoi je demande qu'on ne renonce point à ces moyens. Je désire qu'on use de tout : le reste est l'affaire du talent. Tout le monde a remarqué qu'au théâtre les morceaux sans accompagnement plaisent toujours quand ils sont bien chantés; cet effet est une conséquence naturelle d'un changement de moyens indépendant même de la manière plus ou moins heureuse dont le compositeur l'emploie. Qu'on essaie du même procédé à l'égard de l'instrumentation, et l'on verra disparaître cette satiété qui se fait toujours sentir vers la fin de la représentation d'un opéra de longue durée, quelque beau qu'il soit.

CHAPITRE XIV.

De la forme des pièces dans la musique vocale, et dans l'instrumentale.

La musique, soit vocale, soit instrumentale, a diverses destinations qui établissent des différences naturelles dans la forme des morceaux. Quatre grandes divisions s'établissent d'abord dans la musique vocale; ce sont : 1° la musique sacrée; 2° la musique dramatique; 3° la musique de chambre; 4° les airs populaires. La musique instrumentale ne se divise qu'en deux espèces principales : 1° la musique d'orchestre; 2° la musique de chambre. Ces genres caractéristiques se subdivisent eux-mêmes en plusieurs classes particulières.

Dans la musique d'église, on trouve les messes entières, les vêpres, les motets, *Magnificat*, *Te Deum* et litanies. Les messes sont de deux espèces, ou *brèves* ou *solennelles*. On appelle *messe brève* celle où les paroles ne sont presque point répétées. Dans celles-là, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*, qui sont les divisions principales,

ne forment qu'un morceau de peu de durée. Il n'en est pas de même des *messes solennelles;* celles-ci ont quelquefois un développement si considérable que leur exécution dure deux ou trois heures. Dans ces messes, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo* se divisent en plusieurs morceaux, qui sont indiqués par la nature des paroles. Par exemple, après l'introduction du *Credo*, qui est ordinairement pompeuse, viennent l'*Incarnatus est*, qui doit former un morceau religieux, le *Crucifixus*, dont le caractère est sombre ou mélancolique, et le *Resurrexit,* qui annonce la joie. Les messes solennelles de Pergolèse, de Léo, de Duranté et de Jomelli[1] n'avaient pas autant de développement qu'on leur en donne aujourd'hui. La raison de cette différence consiste dans la manière de concevoir la musique d'église. Les anciens maîtres croyaient que ce genre de musique devait être pompeux ou religieux; mais ils ne pensaient point à le rendre dramatique. Nos compositeurs modernes, Mozart et M. Chérubini, par exemple, ont conçu la musique d'église d'une

(1) Maîtres napolitains qui écrivaient vers le milieu du dix-huitième siècle.

manière toute dramatique, ce qui exige bien plus de développement, puisqu'il faut peindre une foule d'oppositions indiquées par les paroles sacrées.

Lorsque les églises étaient fréquentées par la haute société pendant presque toute la durée des fêtes et dimanches, comme cela se pratiquait il y a environ cinquante ans, on écrivait beaucoup de vêpres en musique; mais depuis que cet usage a cessé, les compositeurs ne se livrent plus à ce genre de travail, qui était très long. Les *Magnificat*, qui faisaient partie de ces vêpres sont abandonnés ainsi que les *litanies*. Les *Te Deum*, qui servent aux réjouissances publiques, et les motets, sont les seules pièces détachées de musique d'église auxquelles les compositeurs travaillent encore. Leur développement plus ou moins grand dépend de la fantaisie du musicien.

Dans les usages des églises catholiques on ne connaît que deux manières de chanter les prières, savoir, le *plain-chant* et la musique solennelle. Le plain-chant, tel qu'on l'entend dans les églises de France, est horriblement défiguré par une mauvaise exécution; l'usage de la musique solennelle y devient chaque jour plus

rare, en sorte qu'une oreille un peu délicate est sans cesse exposée à être déchirée par les braillemens des chantres, qui ne comprennent ni les paroles qu'ils prononcent, ni le chant qu'ils exécutent. Il est fâcheux qu'on ne puisse, à l'imitation des églises protestantes d'Allemagne, introduire dans les nôtres un genre de musique simple et facile qui soit chanté par le peuple, sans autre accompagnement que les jeux doux de l'orgue. Il y aurait dans une musique usuelle semblable et plus de recueillement religieux, et plus de satisfaction pour l'oreille. Ce genre de musique aurait d'ailleurs l'avantage de former le peuple à un meilleur goût, et de lui faire perdre l'habitude de ces cris inhumains qui rendent les chants populaires odieux et révoltans.

L'*oratorio*, en Italie, en Allemagne et en Angleterre, fait partie de la musique religieuse; mais en France, ce n'est que de la musique de concert, car jamais on n'y exécute d'oratorio dans les églises. Lorsque les compositeurs français se livraient à ce genre de travail, ils faisaient toujours exécuter leurs productions au concert spirituel. Hændel, célèbre musicien allemand qui a passé la plus grande partie de

sa vie en Angleterre, a composé de magnifiques ouvrages en ce genre sur des paroles anglaises; *le Messie*, *Judas Machabée*, *Athalie*, *Samson* et la cantate des *Fêtes d'Alexandre* sont cités surtout comme des modèles du style le plus élevé. Quels que soient les progrès de la musique à l'avenir, Hændel sera toujours cité comme un des plus beaux génies qui ont illustré cet art.

Le genre de musique qui est le plus généralement connu est celui du théâtre. Tout le monde juge la musique dramatique, tout le monde en parle, et ses termes techniques ne sont plus même inconnus aux personnes les moins versées dans l'art. Mais tout le monde ne connaît pas l'origine et les variations des divers morceaux qui entrent dans la composition d'un opéra : je crois donc nécessaire d'entrer à ce sujet dans quelques détails.

La musique était réduite aux formes lourdes du contrepoint, qui ne trouvaient leur application que dans la musique d'église et de chambre, lorsqu'une réunion de littérateurs et de musiciens italiens, parmi lesquels on distinguait Vincent Galilée, Mei et Caccini, imagina de se servir de l'union de la poésie à la musique pour faire revivre le système dramatique des

Grecs où la poésie était chantée. Galilée fit entendre comme premier essai de ce genre de pièces l'épisode du *Comte Ugolin*, qu'il avait mis en musique. L'accueil qui fut fait à ce premier essai détermina le poète Rinuccini à composer un opéra de *Dafne* (vers 1590), qui fut mis en musique par Peri et Caccini. Cet ouvrage fut suivi d'*Euridice*, et tous deux obtinrent un grand succès. Telle est l'origine de l'opéra.

La partie la plus importante de ces ouvrages consistait en récits, qui quelquefois étaient mesurés, et quelquefois libres de toute mesure. Ces récits prirent le nom de *récitatif*. La marche de ces récitatifs anciens était moins vive, moins syllabique que celle du récitatif de nos opéras; c'était plutôt une espèce de chant languissant dépouillé de mesure en plusieurs endroits, qu'un récitatif véritable; mais c'était cependant à cette époque une innovation remarquable, puisque rien de ce qui en avait précédé l'invention n'en pouvait donner l'idée.

Dans l'opéra d'*Eurydice*, qui fut le second qu'on écrivit, un des personnages chante des stances anacréontiques qu'on peut considérer comme l'origine de ce qu'on nomme un air. Une petite ritournelle précède ce morceau. Les

mouvemens de la basse suivent note pour note ceux de la voix, ce qui donne de la lourdeur au caractère du morceau, mais ce qui établit une différence notable entre ce genre de morceau et le récitatif, où la basse fait souvent des tenues. Au reste, le modèle des airs d'opéras existait auparavant dans les chants populaires qui étaient connus depuis long-temps. Les *airs* prirent une forme un peu plus arrêtée dans un drame musical d'Étienne Landi, intitulé *Il Santo Alessio*, qui fut composé et représenté à Rome en 1634. Celui qui se trouve au premier acte de cet ouvrage, sur les paroles : *se l'hore volano*, est remarquable non-seulement par le rhythme de la première phrase du chant, mais aussi par un trait de vocalisation assez étendu sur *il volo;* mais, comme tous les airs du dix-septième siècle, il a le défaut de contenir des changemens de mesure et de passer alternativement de trois à quatre temps. Une monotonie de forme se trouve dans tous les airs de cette époque : ils sont tous coupés en couplets comme nos vaudevilles ou nos romances. Cette habitude se retrouve encore dans tous les opéras de Cavalli, qui en composa près de quarante, et particulièrement dans son *Jason*, qui

fut représenté à Venise en 1649. Par une singulière disposition, tous les airs de ce temps étaient placés au commencement des scènes et non vers la fin, comme dans les opéras modernes.

Dans la seconde moitié du dix-septième siècle, la coupe des airs fut changée, et les plus habiles compositeurs en adoptèrent une qui était ce qu'on pouvait imaginer de plus défavorable à l'effet dramatique et à la raison. Ces airs commençaient par un mouvement lent qui se terminait dans le ton du morceau; puis venait un mouvement vif, conçu dans un système d'expression scénique, après quoi l'on revenait au mouvement lent, qui était répété en entier. Le moindre défaut de ce retour était de détruire l'effet musical qui venait d'être produit par l'*allegro;* car il arivait souvent qu'il était un contresens. Par exemple, dans l'air de l'*Olympiade*, où Mégaclès, déterminé à s'éloigner d'Aristée qu'il aime, pour la céder à Licidas, son ami, adresse à celui-ci ces vers touchans :

Se cerca, se dice:
L'amico dov'è?
L'amico infelice,
Rispondi, mori, etc.

C'est-à-dire : « Si elle cherche, si elle dit : *Où « est ton ami?* réponds : *Mon malheureux ami « est mort.* Ah! non; ne lui cause point une si « grande peine pour moi; réponds seulement « en pleurant : *Il est parti.* Quel abîme de maux! « quitter ce qu'on aime, le quitter pour tou- « jours, et le quitter ainsi! »

Tous les compositeurs qui ont écrit de la musique sur ces paroles n'ont pas manqué, après le mouvement vif et dramatique qu'ils plaçaient sur ces mots, *quel abîme de maux!* de revenir froidement au commencement, et de reprendre le mouvement lent des mots, *si elle cherche, etc.*, comme s'il était possible que Mégaclès se calmât subitement après une explosion passionnée. Jomelli est le premier qui ait senti la nécessité de finir par les quatre derniers vers.

L'usage de la coupe d'*airs* dont je viens de parler s'est perpétué jusqu'à Piccini et Sacchini. On en écrivit aussi beaucoup dans le cours du dix-huitième siècle qui n'étaient composés que d'un seul mouvement très lent et très développé : de pareils morceaux, malgré tout leur mérite, ne pourraient plus réussir aujourd'hui, où l'on s'est habitué aux rhythmes plus ou

moins rapides et prononcés. De simples *cavatines*, d'une courte durée, peuvent seules être écrites dans cette manière.

Parmi les formes d'airs qui ont eu le plus de succès, le *rondeau*, qui consiste à reprendre plusieurs fois la première phrase dans le cours du morceau, tient la première place. Son invention paraît appartenir à un compositeur italien nommé Buononcini, qui vivait au commencement du dix-huitième siècle. Plus tard, Sarti, autre maître renommé, imagina le *rondeau* à deux mouvemens, dont il donna le premier exemple dans l'air *un amante sventurato*, qu'il écrivit à Rome pour le chanteur Millico, et qui eut un succès prodigieux.

Un compositeur du plus beau génie, nommé Majo, qui ne vécut point assez pour sa gloire, donna le premier exemple d'un air à un seul mouvement *allegro* sans reprise, dans celui dont les premiers mots sont, *ah! non parla.* Cette coupe d'air a eu plus de succès en France qu'en Italie, car presque tous les airs d'opéras français des anciens compositeurs ont été fait dans cette forme.

Paisiello, Cimarosa, Mozart, Paër et Mayer ont écrit beaucoup d'airs de demi-caractère com-

posés d'un mouvement lent suivi d'un *allegro*, et quelques-uns de ces airs sont des chefs-d'œuvre d'expression ou passionnée ou comique. Leur coupe paraît être la plus favorable à l'effet musical. Rossini a fait adopter une autre disposition, qui consiste à faire un premier mouvement allegro modéré, suivi d'un *andante* ou d'un *adagio*, et à terminer le morceau par un mouvement vif et rhythmé. Cette disposition serait bonne, quant à l'effet, si elle ne donnait aux morceaux un développement trop considérable, qui souvent fait languir la situation dramatique. La gradation des mouvemens de plus en plus précipités est un moyen presque infaillible de ranimer l'attention de l'auditoire : les imitateurs de Rossini, qui n'ont pas son génie, s'en servent souvent pour cacher la nullité de leurs idées. Il en est de ces coupes d'airs comme des moyens d'instrumentation; on peut s'en servir avec avantage, pourvu que ce ne soit pas un thème tout fait qu'on présente toujours de la même manière. Toutes les dispositions d'airs dont il vient d'être parlé sont admissibles, si l'on sait les employer à propos; il doit résulter de leur mélange une variété qui n'existe

plus, et dont le besoin se fait sentir chaque jour davantage.

Une sorte de petit air, qu'on nomme *couplet* quand le caractère en est gai, et *romance* lorsqu'il est mélancolique, appartient originairement à l'opéra français. Dans sa nouveauté, l'opéra comique, tel qu'il parut aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain, n'était que ce qu'on nomme maintenant *le vaudeville.* Les couplets en faisaient tous les frais. Ce petit genre de musique, né du goût fort ancien des Français pour les chansons, est encore fort à la mode dans le public, et souvent les compositeurs qui veulent lui plaire en font usage jusqu'à l'abus. Cependant, tout en condamnant cette profusion de petits morceaux, je suis loin d'en blâmer absolument l'usage. Les couplets et les romances, qui exigent de la part du musicien de l'esprit et du goût, ont l'avantage de ne pas ralentir la marche scénique, comme le ferait un grand air, et l'on peut y mettre des mélodies aussi suaves, aussi élégantes que dans celui-ci. Toute la différence consiste dans les proportions qui sont plus petites. Les couplets et les romances ont d'ailleurs l'avantage de varier les

formes. Les compositeurs italiens ont senti qu'il était possible d'en tirer bon parti; depuis peu d'années ils ont introduit dans leurs opéras des romances qui ont toujours été bien accueillies, même par les Italiens. A la tête de ces morceaux il faut placer la romance d'*Otello*.

Après l'air, le genre de morceau qu'on trouve le plus communément dans la musique de théâtre est le *duo*. Ses formes ont subi à peu près les mêmes variations que celles des airs. Le premier exemple d'un duo se trouve dans le drame d'*il Santo Alessio*, dont j'ai déjà parlé; mais c'est surtout dans l'opéra bouffe italien qu'on le trouve le plus souvent employé. Les anciens opéras sérieux italiens n'en contenaient autrefois qu'un seul, qui était toujours placé dans la scène la plus intéressante. Ajourd'hui on n'écrit guère d'opéra qui ne renferme plusieurs duos, ou comiques, ou sérieux, ou de demi-caractère.

Les compositeurs italiens n'écrivent plus que des duos dont ils semblent mesurer le mérite à la taille; ce sont toujours les mêmes patrons, c'est-à-dire les trois interminables mouvemens; et l'on se croirait déshonoré si l'on composait un duo court et gracieux comme

ceux du *Mariage de Figaro* et de *Don Juan*, *Su l'aria; Crudel, perche fin ora;* ou *La ci darem la Mano.* Il faudra pourtant en revenir à user quelquefois de ces proportions, qui, quoi qu'on en dise, sont plus dramatiques que la plupart des longs morceaux qui leur ont succédé.

Les trios d'opéras sont nés en Italie, comme tous les morceaux d'ensemble. C'est dans l'opéra bouffe que Logroscino, compositeur vénitien, en fit le premier essai vers 1750. Il fut surpassé dans ses effets par Galuppi, compositeur vénitien; mais ce fut surtout Piccini qui, dans sa *Buona Figliola*, porta ce genre de morceaux, qu'on appelle en général *morceaux d'ensemble*, à un point de perfection très remarquable. Les *finale*, qui n'en sont que des modifications très développées, devinrent aussi nécessaires pour les terminaisons d'actes. On sait tout l'intérêt que Paisiello, Cimarosa et Guglielmi surent répandre sur cette partie de la musique. Le fameux septuor du *Roi Théodore* fut un pas immense fait dans l'art de jeter de l'intérêt sur les scènes lyriques à personnages nombreux; Mozart compléta ensuite cette grande révolution musicale par ses mer-

veilleux trios, quatuors, sextuors et finales de *la Flûte enchantée*, de *Don Juan* et du *Mariage de Figaro*. Rossini n'a point inventé dans la forme des morceaux d'ensemble; mais il a perfectionné des détails de rhythme et d'instrumentation.

Les anciens compositeurs français ne comprenaient pas l'utilité des grandes réunions de voix qui n'auraient peut-être pas été à la portée de leur auditoire. D'ailleurs les sujets d'opéras comiques étaient trop légers, et le nombre des personnages trop peu considérable pour qu'on pût rien écrire de semblable. Cependant Philidor saisit l'occasion qui lui fut offerte dans *Tom Jones* pour faire un bon quatuor; Monsigny, dont le savoir en musique était fort médiocre, mais qui possédait une imagination très vive et beaucoup de sensibilité, fit aussi dans *Félix* ou l'*Enfant trouvé* un trio, sinon fort bon, du moins fort expressif.

Quant à l'opéra sérieux français, Gluck, qui en avait fixé la forme, ne fit entrer dans sa composition que le récitatif porté à sa plus grande perfection, les chœurs, les airs, rarement les duos, et presque jamais les trios, quatuors ou morceaux d'ensemble. Les formes un peu com-

pliquées de ce genre de musique ne commencèrent à se naturaliser en France que par les travaux de Méhul et de M. Chérubini. Concevant les développemens de la scène lyrique sur un plan plus vaste que leurs devanciers, ces deux grands musiciens appliquèrent à la scène française les améliorations de l'opéra italien, en les modifiant par les qualités particulières de leur génie. Leurs productions eurent un degré d'énergie de plus que celles de Paisiello et de Cimarosa; ils exagérèrent même la richesse d'harmonie dont l'école allemande avait donné le modèle; ils firent des découvertes dans l'instrumentation, découvertes dont Rossini a profité depuis lors; ils furent enfin plus observateurs de l'exactitude dramatique; mais ils chantèrent moins heureusement, et firent quelquefois consister un peu plus le mérite de la musique dans l'arrangement que dans l'inspiration. Quoi qu'il en soit de l'opinion qu'on peut se faire du genre qu'ils avaient adopté, on ne peut nier que leur mérite soit immense; ce sont eux qui ont fait enfin pénétrer dans la musique des proportions musicales plus grandes que celles dont les Français avaient l'habitude, et qui ont écrit de vrais morceaux d'ensemble,

de vrais finales dignes de fixer l'attention des musiciens instruits et des gens de goût. Leur exemple a tracé la route à d'autres compositeurs habiles qui leur ont succédé : MM. Boïeldieu, Catel, Auber, Hérold et d'autres, se font gloire d'avoir reçu leurs conseils et suivi leur exemple. M. Boïeldieu s'est particulièrement distingué par la grace, l'élégance et l'esprit qu'il a su allier avec les formes musicales.

Une des qualités par lesquelles l'école française s'est distinguée le plus, est celle d'avoir produit des chœurs excellens. Rameau fut le premier qui fit briller les opéras français par la beauté de ce genre de morceau. Si son mérite est inférieur à celui de Hændel sous le rapport de la richesse des formes savantes et de la modulation, on ne peut nier du moins qu'il n'ait su donner aux chœurs de ses opéras une grande force dramatique. D'ailleurs, les formes savantes des chœurs d'oratorios et les fugues dont ils sont remplis ne conviennent point à la scène ; car il ne faut point détourner l'attention de l'objet principal, qui est l'intérêt dramatique. Depuis Rameau, une immense quantité de chœurs français ont été écrits par Gluck, Méhul, Chérubini, et toute leur école.

Cette portion de l'opéra était autrefois la plus faible en Italie, parce que les spectateurs italiens n'y attachaient aucune importance. MM. Paër et Mayer ont été les premiers à rendre aux chœurs l'éclat qu'ils doivent avoir dans la musique dramatique; Rossini est venu après eux enrichir cette partie du drame de formes mélodiques qu'on ne lui avait pas données auparavant; il en résulta des effets nouveaux auxquels on n'était pas accoutumé, et qui eurent le plus grand succès. Toutefois il faut avouer que si la voix supérieure des chœurs rossiniens est fort agréable, les autres voix ne les accompagnent que par un placage insignifiant et dénué de toute apparence d'art. M. Meyerbeer a fait de beaux chœurs dans son opéra du *Crociato;* l'un d'eux a été imité par Rossini dans *Semiramide.*

L'ouverture des opéras, que les italiens nomment *sinfonia*, est considérée par quelques personnes comme une partie importante de la musique d'un drame; d'autres en font peu de cas. La première ouverture qui ait joui de quelque réputation en Italie est celle de la *Frascatana* de Paisiello. L'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, fit un effet pro-

digieux lorsqu'on l'entendit pour la première fois, en 1773, et depuis lors elle n'a cessé d'exciter l'admiration par le mélange de majesté, de désordre et de pathétique dont elle est empreinte. L'ouverture de *Démophon*, de Vogel, est aussi fort belle dans son début et dans toute sa première partie, mais la fin est indigne du commencement. Deux autres ouvertures ont eu aussi beaucoup de réputation en France : ce sont celles de la *Caravane* et de *Panurge*, composées toutes deux par Grétry. Elles contiennent des phrases d'un chant heureux, mais elles ne méritent point leur réputation, car elles sont mal faites. Dénuées de plan, de facture et d'harmonie, ces ouvertures n'ont pu obtenir leur succès que lorsque le goût du public français était encore à former. M. Chérubini a fait plusieurs ouvertures dont le mérite est très remarquable : elles sont devenues classiques dans presque tous les concerts de l'Europe : on les joue avec un égal succès en Angleterre, en Allemagne et en France. Les plus belles sont celles de l'*Hôtellerie portugaise*, et d'*Anacréon* : leur plan, leur facture et leur instrumentation sont également admirables.

Parmi les morceaux de ce genre, il en est

un qui est considéré comme ce qui existe de plus beau, sous quelque aspect qu'on veuille l'examiner: c'est l'ouverture de la *Flûte enchantée*, chef-d'œuvre inimitable qui sera éternellement le modèle des ouvertures et le désespoir des compositeurs. Tout se trouve réuni dans ce bel ouvrage; début large et magnifique, nouveauté des motifs, variété dans la manière de les reproduire, science profonde dans le plan et dans les détails, instrumentation piquante, intérêt croissant et péroraison pleine de chaleur. On peut encore citer comme des modèles d'intérêt dramatique les ouvertures d'*Egmont* et de *Prométhée*, de Beethoven. Rossini, dans ses ouvertures de *Tancrède*, d'*Otello*, du *Barbier de Séville* et de *Semiramide*, a multiplié les mélodies les plus heureuses et les effets d'instrumentation les plus séduisans; mais il y a fait voir que le génie le plus heureusement organisé ne suffit pas toujours pour tirer parti des idées les plus favorables. En effet, tout morceau de musique instrumentale se divise ordinairement en deux parties. La première contient l'exposé des idées de l'auteur et module dans un ton relatif au ton principal; la seconde partie est consacrée au développement de ces

idées, au retour dans le ton primitif, et à la répétition de certains traits de la première. Le développement des idées dans la seconde partie est ce qu'il y a de plus difficile dans l'art de traiter une ouverture; il exige des études préliminaires dans la science du contrepoint, et du soin dans les combinaisons. Rossini a coupé le nœud gordien; il n'a point fait la seconde partie, et s'est borné à quelques accords pour rentrer dans le ton primitif, et à répéter à peu près exactement toute la première partie dans un autre ton. Le même défaut se reproduit dans toutes les ouvertures de ce compositeur. Les musiciens seuls en sont choqués; la partie du public qui est accoutumée à entendre de bonne musique, éprouve d'abord quelque étonnement dont elle ne se rend pas compte, mais le retour de quelques jolies phrases dissipe bientôt ce moment de surprise.

On a répété souvent qu'une ouverture doit être un résumé de la pièce, et qu'elle doit rappeler quelques traits des situations principales qui s'y trouvent. Plusieurs musiciens ont adopté cette idée, et n'ont fait qu'une espèce de potpourri de l'ouverture de leur opéra : cette idée me paraît bizarre. Qu'un résumé de l'opéra soit

nécessaire, à la bonne heure; mais ce résumé devrait se trouver à la fin de la pièce, où le spectateur peut sentir le mérite du retour de certaines phrases qui lui rappellent des situations de l'ouvrage. Si, au contraire, ces phrases sont entendues par lui avant qu'il ait pris connaissance des situations, elles ne lui rappellent rien et n'attirent pas plus son attention que d'autres phrases ne pourraient le faire. Au reste, il est bon de se rappeler qu'aucune ouverture célèbre n'est faite dans ce système. Les ouvertures d'*Iphigénie*, de *Démophon*, de *Don Juan*, de *la Flûte enchantée*, d'*Egmont*, de *Prométhée*, de l'*Hôtellerie portugaise*, et d'*Anacréon* ne sont que des symphonies dramatiques, et non des pots-pourris.

Quoique l'ouverture appartienne à la musique instrumentale, j'ai cru devoir en parler à propos du drame musical. Je reviens à ce qui concerne la forme des pièces vocales.

Dans le cours des seizième et dix-septième siècles il y eut de véritable musique de concert privé, laquelle consistait en une sorte de pièces vocales à quatre, cinq ou six parties, et qu'on nommait *madrigaux* et *chansons;* l'usage de ce genre de musique a diminué dès que l'opéra

fut devenu assez intéressant pour attirer l'attention des amateurs; insensiblement les airs d'opéras ont pris la place de ce qu'on nommait *la musique de chambre*, et celle-ci a fini par disparaître presque entièrement. On n'en a conservé que les *canzonette*, en Italie; les *liedern*, en Allemagne, et les *romances* pour une ou deux voix, en France. Ces différentes pièces participent du goût national empreint dans les autres parties de la musique de chacun de ces peuples : ainsi le goût des Italiens pour le chant élégant et embelli de *fioritures*, se remarque dans les *canzonette*; les *liedern* ou chansons allemandes se distinguent par une franchise de ton remarquable uni à un sentiment d'harmonie recherché; les *romances* françaises brillent surtout par une expression ou dramatique ou spirituelle des paroles. On donne souvent le nom de *nocturnes* aux romances à deux voix.

Ces petites pièces ont quelquefois une vogue prodigieuse dans la nouveauté, et leurs auteurs jouissent pendant dix ou douze ans de réputations de salons fort brillantes, qu'ils perdent par suite de l'engouement qui se manifeste pour quelque nouveau venu. Un musicien

devenu célèbre dans un genre plus élevé, M. Boïeldieu, a fait des romances charmantes qui ont été fort recherchées; après lui est venu Garat, puis Blangini, puis Mme Gail, à qui M. Romagnési a succédé; M. Amédée de Beauplan a joui d'un instant de vogue; aujourd'hui MM. Panseron et Bruguière sont à la mode.

La musique instrumentale se divise en plusieurs branches qui se rattachent à deux espèces principales : 1° la musique de concert; 2° la musique de chambre.

La symphonie tient le premier rang dans la musique de concert. Son origine remonte à un certain genre de pièces instrumentales qu'on nommait autrefois en Italie *ricercari da suonare*, et en Allemagne *partien,* lesquelles se composaient de chansons variées, d'airs de danses et de fugues ou morceaux fugués, destinés a être exécutés par des violes, des basses de violes, des luths, théorbes, etc. Lorsque ces pièces passèrent de mode, on leur substitua des morceaux coupés, en deux parties d'un mouvement assez vif, suivis d'un autre morceau d'un mouvement plus lent, et d'un rondeau qui tirait son nom de la répétition d'une phrase principale. Les premières symphonies ne furent

d'abord composées que de deux parties de violon, alto et basse. Un musicien allemand nommé Vanhall commença à perfectionner la symphonie, en y ajoutant deux hautbois et deux cors; il fut imité par Toelsky, Van-Malder et Stamitz. Gossec ajouta les parties de clarinettes et de bassons aux autres instrumens, et les *menuets* avec les *trios* augmentèrent le nombre des morceaux qui existaient déjà dans la symphonie. Le *menuet* tire son nom de la mesure à trois temps dans laquelle il est écrit. Il était autrefois d'un mouvement presque aussi lent que la danse dont il porte le nom; mais insensiblement sa vitesse a augmenté, et Beethoven a fini par en faire un *presto*. C'est à cause de cela qu'il lui a ôté son nom de menuet, pour lui substituer celui de *scherzo* (badinage). Je n'ai pu découvrir ce que signifie le nom de *trio* qu'on donne à la seconde partie du menuet. Il se pourrait qu'il vînt de ce qu'on supprimait quelquefois un instrument dans cette seconde partie.

On ne peut guère prononcer le nom de *symphonie* sans réveiller le souvenir de Haydn. Ce grand musicien a si bien perfectionné le plan et les détails de ce genre de musique qu'il en est en quelque sorte le créateur. L'histoire

des progrès du génie et du talent de cet homme étonnant est l'histoire même des progrès de l'art. Déjà ses premiers ouvrages annonçaient sa supériorité sur ses contemporains; mais ils étaient bien inférieurs à ceux qui, depuis, sont sortis de sa plume. Si l'on n'oublie pas que ces mêmes ouvrages ont toujours été mesurés au degré d'habileté des exécutans, habileté qu'il a lui-même provoquée et dont il est en partie cause, on concevra sans peine quelle profondeur de talent il a fallu pour produire des chefs-d'œuvre en se conformant ainsi à des entraves et à des considérations particulières. Si Haydn était venu dans un temps où le savoir des exécutans eût été ce qu'il est aujourd'hui, il n'aurait rien laissé à faire à ses successeurs. Le talent principal de Haydn consiste à tirer parti de l'idée la plus simple, à la développer de la manière la plus savante, la plus riche en harmonie, la plus inattendue dans ses effets, sans jamais cesser d'être gracieux. Une autre qualité le distingue, c'est la rectitude et la netteté du plan, qui sont telles que l'amateur le moins instruit en suit sans peine les détails comme le musicien le plus habile.

Mozart, toujours passionné, toujours mu

par un sentiment profond, a moins brillé que Haydn dans le développement de la pensée de ses symphonies; mais il a trouvé, dans cette sensibilité exquise dont il était si abondamment pourvu, une puissance d'émotion qui entraîne toujours l'auditoire et qui lui fait partager sa passion.

Beethoven, dont le talent fut long-temps méconnu en France, règne maintenant dans la symphonie. Plus hardi que les deux grands artistes que je viens de nommer, il ne craint pas d'aborder les plus grandes difficultés, et souvent il en triomphe avec bonheur. Son génie s'élève aux plus hautes régions, nul n'a connu mieux que lui les effets d'instrumentation, dans lesquels il a fait beaucoup de découvertes; mais il est souvent bizarre, incorrect, et semble plutôt improviser que suivre un plan arrêté. Du reste il partage le sort de tous les hommes de génie, en occupant l'attention plutôt des beautés qu'il prodigue que des défauts qui les déparent.

Les quatuors, quintettis, sextuors, etc., sont des diminutifs de la symphonie; ils sont destinés à en tenir lieu dans les concerts privés. Haydn, Mozart et Beethoven sont encore

les chefs de ce genre de symphonie en miniature, et souvent le talent qu'ils y déploient est tel qu'ils font oublier les étroites proportions des moyens qu'ils mettent en usage. Les mêmes qualités que ces trois grands artistes ont mises dans la grande symphonie se retrouvent dans le genre du quatuor.

Un homme qui a vécu pauvre, isolé et méconnu en Espagne, a aussi cultivé ce genre, et particulièrement le *quintetto*, avec un rare bonheur d'inspiration : cet homme est Bocchérini. N'ayant point assez de communications avec le monde pour être informé des progrès de la musique et des variations du goût, il composa pendant près de cinquante ans sans renouveler ses sensations musicales par l'audition ou par la lecture des œuvres de Haydn ou de Mozart : il tira tout ce qu'il écrivit de son propre fonds; de là l'indépendance de manière et de style, l'originalité d'idées, et le charme de naïveté qui caractérisent ses productions. On peut désirer plus d'acquit, plus de richesse d'harmonie et quelque peu moins de vieillesse dans les formes de la musique de Bocchérini, mais non plus de véritable inspiration.

La *sonate*, pour un instrument seul ou pour plusieurs réunis, est encore une sorte de symphonie. Son nom vient de *suonare*, qui signifie jouer d'un ou de plusieurs instrumens. Ce mot ne s'appliquait autrefois qu'aux instrumens à cordes ou à vent; en parlant des instrumens à clavier on disait *toccare*, d'où l'on avait fait *toccata*, qui signifie *une pièce à toucher;* depuis près d'un siècle, *sonate* se dit de toutes les pièces de ce genre, pour quelque instrument que ce soit.

Comme la symphonie ou le quatuor, la sonate se divise en plusieurs morceaux, qui consistent en un premier mouvement, un adagio et un rondeau: rarement on y joint un menuet. Les sonates accompagnées par un ou deux instrumens prennent ordinairement les noms de *duos* ou *trios*. Il y a des sonates de piano composées pour être exécutées par deux personnes. Les quatre mains embrassent toute l'étendue du clavier et remplissent l'harmonie d'une manière riche et intéressante de formes, quand ces pièces sont écrites par un compositeur habile.

Les meilleures sonates de piano ont été écrites par Ch.-Ph.-Em. Bach, Haydn, Mozart,

Beethoven, Clémenti, Dusseck, Cramer; les sonates fuguées de Jean-Sébastien Bach pour clavecin et violon sont des chefs-d'œuvre. Corelli, Tartini, Locatelli, Leclair, sont à la tête des auteurs qui ont composé les meilleures sonates de violon. Francischello et Duport se sont distingués dans la composition des sonates de violoncelle. Quant aux sonates d'instrumens à vent, il y en a peu qui méritent d'être citées. En général, la musique destinée à ces instrumens est restée dans un état d'infériorité très sensible : un compositeur habile pourrait y acquérir de la réputation, par cela seul qu'il mettrait ce genre de musique à la hauteur des pièces qui ont été écrites pour tous les autres instrumens.

Depuis plusieurs années, la sonate est tombée dans le discrédit. Certaine futilité de goût, qui a fait invasion dans la musique, a substitué aux formes sérieuses de ce genre de pièces des ouvrages plus légers auxquels on donne les noms de *fantaisies*, d'*airs variés*, de *caprices*, etc. La fantaisie, dans son origine, était une pièce où le compositeur se livrait à toutes les saillies de son imagination. Point de plan ; point de *parti-pris*; l'inspiration du moment,

de l'art, de la science même, mais cachée avec soin, voilà ce qu'on trouvait dans la fantaisie telle que Bach, Hændel et Mozart savaient la faire. Mais ce n'est point cela qu'on entend aujourd'hui par ce mot. Jamais fantaisie ne fut moins réelle que ce qu'on trouve dans les pièces qui portent ce nom. Tout, excepté l'art et la science, y est réglé, compassé, arrangé sur un plan qui est toujours le même. Entendre une fantaisie moderne, c'est les entendre toutes, car elles sont toutes faites sur le même modèle, sauf le thème principal, qui n'est pas même d'invention; car c'est presque toujours le chant d'une romance ou d'un air d'opéra qui en fait les frais. La fantaisie se terminant toujours par des variations sur ce thème, l'air varié n'en diffère point. Il n'est pas possible que le dégoût et la satiété ne soient la suite de l'abus qu'on fait de ces formes; alors on reviendra à de la musique plus réelle, et l'art rentrera dans son domaine.

Ces tristes fantaisies, ces airs variés si monotones, ont aussi usurpé la place du *concerto*, sorte de pièce qui n'est pas sans défaut, mais qui a du moins l'avantage de montrer le talent de l'artiste sous un aspect de grandes propor-

tions. *Concerto*, mot italien qui signifiait autrefois *un concert*, une assemblée de musiciens qui exécutent divers morceaux de musique (on dit maintenant *academia*), s'écrivit d'abord *concento*. Dans le dix-septième siècle on commença à donner le nom de *concerto* à des morceaux composés pour faire briller un instrument principal que les autres accompagnaient, mais ce ne fut que vers le temps de Corelli, célèbre violoniste romain, que ce genre de pièce devint à la mode. On croit généralement qu'un autre violoniste, nommé Torelli, qui ne le précéda que de quelques années, donna au concerto la forme qu'il a conservée jusque vers 1760. Le concerto, lorsqu'il était accompagné d'un double quatuor de violon, viole et basse, s'appelait *concerto grosso*, grand concert. Le *concerto grosso* avait des espèces de *tutti* où tous les instrumens étaient employés; mais un autre genre de concerto, qu'on appelait *concerto da camera*, n'avait qu'une partie principale avec de simples accompagnemens. Il n'y eut d'abord que des concertos de violons, mais par la suite on en a fait pour tous les instrumens, et l'on y a joint des accompagnemens d'orchestre complet.

Les concertos de violon composés par Corelli, Vivaldi et Tartini furent autrefois célèbres dans le monde ; ils le sont encore dans l'école, et méritent la vénération des artistes par la grandeur des pensées et la noblesse du style. Stamitz, Lolli et Jarnowick, bien qu'ils ne fussent pas dépourvus de mérite, ne surent point conserver au concerto son caractère d'élévation. Leurs efforts eurent pour but de se mettre à la portée du public par des choses agréables, et l'on doit avouer qu'ils y réussirent souvent. Le premier de ces violonistes, qui était né en Bohème, et qui brilla à la cour de Manheim, vers 1750, réduisit à deux le nombre des morceaux qui entraient dans la composition du concerto, c'est-à-dire à un premier morceau et au *rondeau* ou *rondo*, et divisa chacun de ces morceaux en trois solos, entrecoupés de *tutti*. Les rondeaux de Jarnowick eurent beaucoup de succès. Enfin parut Viotti, qui, sans rien inventer quant à la forme du concerto, se montra tellement inventeur dans le chant, dans les traits, dans la forme des accompagnemens, dans l'harmonie et dans la modulation, qu'il fit bientôt oublier ses devanciers, et qu'il laissa ses rivaux sans espoir de soutenir

la comparaison. Viotti ne brillait point par le savoir : ses études avaient été médiocres ; mais sa richesse d'imagination était telle qu'il n'avait pas besoin de songer à économiser ses idées. Il composait bien plus par instinct que par réflexion ; mais cet instinct le guidait à merveille, et lui faisait rencontrer juste, même dans l'harmonie.

On ne s'est avisé de faire des concertos de clavecin que long-temps après les premières compositions du même genre pour le violon, et plus tard encore on en a eu pour les instrumens à vent : mais les uns et les autres ne furent que des imitations des formes arrêtées du concerto *à la Stamitz*. Cependant ce sont précisément ces formes qui me semblent vicieuses et qui me paraissent causer l'ennui de l'auditoire. Comment se fait-il qu'on soit resté jusqu'aujourd'hui attaché à une coupe aussi défectueuse que celle de ces concertos où le premier *tutti* fait entendre exactement les mêmes phrases que le premier solo ? où il suit la même modulation de la tonique à la dominante pour revenir ensuite à la tonique et recommencer la même marche ? où trois solos, qui ne sont que le développement des mêmes

idées, les reproduisent sans cesse en variant seulement le ton? où les cadences de repos, multipliées à dessein pour avertir le public qu'il doit applaudir l'exécutant, contribuent à rendre le morceau plus monotone? enfin, où le morceau final reproduit à peu près le même système et tous les défauts du premier *allegro*? Il serait temps de chercher les moyens d'éviter ces défauts et de ne plus avoir de ces cadres tout faits pour toute espèce de sujets. La fantaisie d'un compositeur doit être libre, et les idées ne doivent pas être accommodées à la forme, mais la forme aux idées.

Il est un genre de musique instrumentale qu'on peut considérer comme une branche de la musique sacrée : je veux parler des pièces d'orgues. Outre que les ressources immenses de l'instrument invitent le génie de l'organiste à la variété, la diversité des cultes et des cérémonies de chaque rite occasionnent l'emploi de beaucoup de styles différens. Par exemple, dans les églises protestantes, l'organiste doit savoir accompagner par une harmonie riche d'effet et de modulation les chorals et cantiques. De plus, il doit posséder une imagination féconde pour les préludes de ces cantiques, qu'il

faut savoir varier avec élégance sans nuire à la majesté du temple et sans négliger la science. La fugue, véritable fondement de l'art de toucher de l'orgue, doit être familière à l'artiste; enfin il est nécessaire qu'il possède la connaissance des anciens styles pour en tirer parti dans les circonstances favorables. L'Allemagne a produit une quantité prodigieuse de grands organistes; depuis Samuel Scheidt, qui vivait à Hambourg au commencement du dix-septième siècle, et qui posséda un talent de premier ordre, on compte Buxtehude, Reinken, Jean-Sébastien Bach, Kittel, etc., qui ont écrit dans tous les genres des pièces d'orgues qui seront long-temps encore considérées comme des modèles de perfection.

L'art de l'organiste catholique est encore plus étendu. La nécessité de bien connaître les plains-chants romain et parisien, ainsi que les différentes manières de les accompagner, soit en les plaçant à la basse, soit en les mettant au-dessus; l'art de traiter les messes, vêpres, magnificat, hymnes, antiennes et *Te Deum* selon l'importance des fêtes, les offertoires et autres grandes pièces, les fugues ou le style fugué; tout cela, dis-je, appartient à cet art

de l'organiste, dont on ne soupçonne point en général la difficulté. Dans les préjugés ordinaires, un organiste est un artiste vulgaire, auquel on donne peu d'attention; dans le fonds cependant, un organiste qui possède toutes les qualités de son art devrait marcher de pair avec les compositeurs les plus renommés, car rien n'est plus difficile ni plus rare que de rencontrer cette réunion de qualités.

Il s'en faut de beaucoup que le répertoire de l'organiste catholique soit aussi riche que celui de l'organiste protestant. Après Frescobaldi et un petit nombre d'anciens organistes italiens et français qui ont laissé de beaux ouvrages, on ne trouve rien. Malheureusement il n'y a point une seule place d'organiste en France qui offre des ressources suffisantes pour vivre; il n'est donc point étonnant que l'émulation des artistes ne soit point excitée, et que l'art d'écrire pour l'orgue se détériore de plus en plus. Il est douteux que cet art se régénère, si le talent ne peut espérer une existence honorable.

Dans l'aperçu qui vient d'être fait de la forme des pièces de musique, quelques genres secondaires ont été négligés, parce qu'ils ne sont que

des divisions, ou plutôt de légères modifications de genres plus importans; mais rien d'essentiel n'a été oublié.

TROISIÈME SECTION.

DE L'EXÉCUTION.

CHAPITRE XV.

Du chant et des chanteurs.

Lorsqu'un chanteur, doué d'une belle voix, d'intelligence, de sentiment, et qui a consacré plusieurs années de sa vie à développer par l'étude les qualités dont la nature l'a pourvu, lors, dis-je, que ce chanteur vient essayer pour la première fois en public l'effet des avantages qui semblent devoir assurer son succès, et qu'il voit tout à coup ses espérances déçues, il accuse ce même public d'injustice, et celui-ci traite le chanteur d'ignorant et de cuistre. En pareil cas tout le monde a tort; car, d'une part, celui qui ne connaît ses moyens que par l'effet qu'ils ont produit dans une école est hors d'état d'en régler l'usage devant une grande assemblée et dans un vaste local; et d'un autre côté,

le public se presse trop de juger sur ses premières impressions, n'ayant ni assez d'expérience, ni assez de savoir pour discerner le bien qui se trouve mêlé au mal, ou pour tenir compte des circonstances qui peuvent s'opposer à l'effet des talens du chanteur. Que de fois le public a lui-même réformé ses jugemens, faute de les avoir portés d'abord avec connaissance de cause! Tant de choses sont à examiner dans l'art du chant qu'à moins d'en avoir fait une étude particulière, ou d'avoir appris par la réflexion et l'expérience en quoi cet art consiste, il est bien difficile de ne point se tromper à la première audition d'un chanteur, soit en bien, soit en mal.

Pour chanter, il ne suffit pas de posséder une belle voix, quoique ce don de la nature soit un avantage précieux que toute l'habileté possible ne peut jamais remplacer. Mais celui qui possède l'art de poser sa voix avec aplomb et d'en ménager les ressources, tire quelquefois meilleur parti d'une voix médiocre, qu'un chanteur ignorant ne peut faire d'un bel organe.

Poser la voix, c'est coordonner aussi parfaitement que cela est possible les mouvemens de la respiration avec l'émission du son, et

développer la puissance de ce son autant que le comportent le timbre de l'organe et la conformation de la poitrine, sans arriver jusqu'à l'effort qui fait dégénérer le son en cri. Lorsqu'il existait en Italie de bonnes écoles de chant, *la mise de voix*, comme disaient les chanteurs de ce temps, était une étude de plusieurs années; car on ne croyait point alors comme aujourd'hui que le talent s'improvise. On peut juger du soin que les maîtres et les élèves mettaient à cette étude par l'anecdote suivante.

Porpora, l'un des plus illustres maîtres de l'Italie, prend en amitié un jeune *castrato* son élève. Il lui demande s'il se sent le courage de suivre constamment la route qu'il va lui tracer, quelque ennuyeuse qu'elle puisse lui paraître. Sur sa réponse affirmative, il note sur une page de papier réglé les gammes diatoniques et chromatiques, ascendantes et descendantes, les sauts de tierce, de quarte, de quinte, etc., pour apprendre à franchir les invervalles et à porter le son; des *trilles*, des *groupes*, des *appogiatures*, et des traits de vocalisation de différentes espèces.

Cette feuille occupe seule pendant un an le maître et l'écolier; l'année suivante y est

encore consacrée. A la troisième, on ne parle pas de la changer : l'élève commence à murmurer; mais le maître lui rappelle sa promesse. La quatrième année s'écoule, la cinquième la suit, et toujours l'éternelle feuille. A la sixième on ne la quitte point encore, mais on y joint des leçons d'articulation, de prononciation et enfin de déclamation ; à la fin de cette année l'élève, qui ne croyait encore en être qu'aux élémens, fut bien surpris quand le maître lui dit : «Va, mon fils, tu n'as plus rien à apprendre; «tu es le premier chanteur de l'Italie et du «monde.» Il disait vrai, car ce chanteur était Caffarelli.

Ce n'est plus ainsi qu'on s'y prend maintenant. Un élève qui se confie aux soins d'un maître ne se rend auprès de lui que pour apprendre tel air, tel duo ; le crayon du maître trace quelques traits, quelques ornemens; le chanteur en herbe en attrape ce qu'il peut, et bientôt il se compare aux premiers artistes. Aussi n'avons-nous plus de Caffarelli. Il ne reste pas maintenant en Europe une seule école où l'on emploie six ans à enseigner le mécanisme du chant. Il est vrai que pour y consacrer un temps si considérable, il faut

prendre les élèves dans une extrême jeunesse, et que les chances désavantageuses de la mue peuvent rendre inutile tout à coup le travail de plusieurs années. La voix des castrats ne présentait point les mêmes inconvéniens ; elle avait d'ailleurs l'avantage d'une mise de voix naturelle ; aussi ces êtres infortunés ont-ils été les chanteurs les plus parfaits qu'il y ait eus, lorsque l'opération n'a point été suivie d'accidens. Si c'est un triomphe pour la morale que l'humanité ne soit plus soumise à ces honteuses mutilations, c'est une calamité pour l'art que d'être privé de ces voix admirables. On ne peut se faire d'idée aujourd'hui de ce que furent des chanteurs tels que Balthasar Ferri, Sénésino, Farinelli, et plusieurs autres qui brillaient dans la première moitié du dix-huitième siècle. Crescentini, qui a terminé sa carrière de chanteur à la cour de Napoléon, et qui est maintenant professeur de chant au collége royal de Naples, est le dernier virtuose de cette belle école italienne.

Après les voix de castrats, les voix de femmes sont celles qui ont le moins à redouter la mue. Le seul effet qui résulte de l'approche de la nubilité est un certain amaigrissement du tim-

bre, qui dure ordinairement deux ou trois ans, après quoi la voix reprend son éclat et acquiert une qualité plus pure, plus onctueuse qu'avant son altération. C'est depuis l'âge de dix-huit ans jusqu'à trente que les femmes jouissent de toute la beauté de leur voix, quand des études mal dirigées n'ont point détérioré les dons de la nature.

On se rappelle ce qui a été dit concernant la voix de poitrine et la voix mixte ou de tête des hommes; les femmes ne possèdent pas ce dernier genre de voix, ce qui fait qu'elles ne peuvent monter avec autant de facilité que les ténors. Mais si cet avantage ne leur est point dévolu, elles ont celui d'avoir plus d'égalité. Les voix de femmes sont naturellement moins bien posées que celles des hommes. On y remarque en général une sorte de petit sifflement sourd qui précède le son, et qui fait naître l'habitude de prendre le son un peu en dessous pour le porter ensuite à son intonation réelle. Les maîtres ne sont point assez attentifs à corriger ce défaut; dès que l'habitude en a été contractée pendant un an ou deux, le mal est sans remède. La rareté des voix de femmes très pures ajoute à leur mérite. Madame Barilli

en était douée; madame Damoreau possède le même avantage.

Le travail le plus utile de l'art du chant, pour les femmes, consiste dans le développement de la respiration, qui est chez elles plus courte que chez les hommes, ce qui est cause qu'elles respirent souvent mal à propros, soit en altérant le sens de la phrase musicale, soit même en nuisant à la prononciation.

Je me suis servi des termes *porter le son*, *trilles*, *groupes*, *appogiatures*, *fioritures*, etc.; il est nécessaire que j'explique leur signification.

Si deux sons se succèdent en frappant sur chacun une articulation du gosier, sans aucune liaison entre eux, on nomme cet effet un *détaché* ou *staccato*. L'articulation de deux sons qui se font en unissant le premier au second par une liaison du gosier, se nomme *port de voix*. *Porter le son*, c'est unir un son à un autre par le mouvement du gosier.

Le *trille*, qu'on appelle souvent improprement *cadence*, est le passage alternatif et rapide d'une note à la note voisine. C'est un des effets les plus difficiles de l'art du chant. Quelques chanteurs ont naturellement le *trille* dans la

voix; d'autres ne l'acquièrent que par un travail long et pénible.

Le *groupe* est une suite rapide de trois ou quatre sons qui sert de broderie aux notes que le chanteur croit être trop simples pour l'effet du chant. Le groupe est un ornement utile; mais certains chanteurs le prodiguent trop et finissent par lui donner un air commun.

L'*appogiature* est une note de goût qui se joint quelquefois à une note écrite, et qui prend la moitié de sa valeur. L'appogiature peut être pris en dessus ou en dessous de la note réelle; le goût et le discernement du chanteur doivent le guider dans le choix de cet ornement.

Fioritures est un mot qui désigne en général toute espèce d'ornement, et en particulier certains traits composés de gammes diatoniques ou chromatiques, de traits en tierces ascendantes ou descendantes, etc. Les fioritures sont indispensables dans le chant; mais il ne faut point en abuser. Le mérite de la plupart des chanteurs de l'école actuelle se borne presque au talent d'exécuter les fioritures avec rapidité. Autrefois le compositeur écrivait le chant simple et laissait à la sagacité des chanteurs

le choix de ces fioritures, ce qui contribuait à la variété de la musique; car tous les exécutans n'étant point guidés de la même manière, ils choisissaient leurs traits selon l'inspiration du moment, et le même morceau s'offrait presque toujours sous un aspect différent. Lorsque les écoles de chant commencèrent à se détériorer, les chanteurs furent moins capables de choisir eux-mêmes les ornemens convenables à chaque genre de morceau : la chose en vint au point que Rossini se crut obligé d'écrire presque toutes les fioritures dont il voulait embellir son chant. Cette méthode eut d'abord un résultat assez avantageux, celui de dissimuler la faiblesse des chanteurs en leur faisant débiter une leçon toute faite; mais en définitive, elle eut d'abord l'inconvénient de rendre la musique monotone, en la présentant toujours sous le même aspect; de plus, elle habitua les chanteurs à ne plus se mettre en peine de chercher des formes nouvelles d'ornemens, puisqu'ils en trouvaient de toutes faites à la hauteur de leurs moyens d'exécution. Cela acheva de ruiner l'école, dont il ne reste presque plus de traces.

Le mécanisme du chant, même le plus par-

fait, est une partie indispensable du mérite d'un bon chanteur; mais ce n'est pas tout. *La mise de voix* la plus satisfaisante, la respiration la mieux réglée, l'exécution la plus pure des ornemens du chant, et, ce qui est bien rare, l'intonation la plus parfaite, sont les moyens par lesquels un grand chanteur exprime le sentiment dont il est animé, mais ne sont que des moyens; celui qui se persuaderait que tout l'art du chanteur y est renfermé pourrait quelquefois causer un plaisir tranquille à son auditoire, mais ne lui ferait jamais éprouver d'émotion. Le grand chanteur est celui qui s'identifie au personnage qu'il représente, à la situation où il se trouve et aux sentimens qui l'agitent; qui s'abandonne à des inspirations momentanées, comme a dû faire le compositeur en écrivant la musique qu'il exécute, et qui ne néglige rien de ce qui peut contribuer à l'effet non d'un morceau isolé, mais d'un rôle entier. La réunion de toutes ces qualités compose ce qu'on nomme l'*expression*. Sans expression, il n'y a jamais eu de grand chanteur, quelle que fût la perfection du mécanisme de son chant; et l'expression, quand elle était réelle, et non une espèce de charge telle que

la font quelques acteurs, a souvent fait pardonner une exécution incorrecte.

Les chanteurs célèbres du dix-huitième siècle ne furent pas moins renommés par leur faculté d'exprimer que par la beauté de leur mécanisme. On en rapporte des choses qui paraîtraient fabuleuses aujourd'hui. On connaît l'histoire de Farinelli, dont la voix et l'expression touchantes guérirent le roi d'Espagne Philippe V d'un accès de mélancolie noire qui faisait craindre pour sa raison. Raff, sauvant la vie de la princesse *Belmonte*, mise en danger par les suites d'un chagrin violent, en lui faisant répandre un torrent de larmes, atteste encore quelle était la puissance d'expression de ces chanteurs prodigieux. Sénésino, chanteur d'un mérite extraordinaire, oubliant son rôle pour embrasser Farinelli qui venait de chanter un air avec une perfection miraculeuse; la Gabrielli, touchée jusqu'à laisser paraître l'émotion la plus vive, après avoir entendue Marchési chanter un *cantabile*, et Crescentini faisant verser des larmes à Napoléon et à toute sa cour dans *Romeo et Juliette*, sont encore des preuves de la puissance d'expression que possédaient ces dieux du chant. Quelques momens où madame Mal-

libran sait éviter l'exagération pour rester dans l'expression vraie, et dans lesquels son exécution est irréprochable, ont pu donner l'idée de ce genre de mérite; mais si j'en juge par Crescentini, que j'ai entendu, les chanteurs dont je viens de parler soutenaient, pendant toute la durée d'un rôle, cette perfection que madame Mallibran ne nous a fait entendre qu'à de certains intervalles.

Les chanteurs français n'ont jamais eu la réunion de qualités qu'on a admirée dans les Italiens; un seul, doué d'une chaleur, d'une verve entraînante, et d'un goût délicat, en a beaucoup approché sous de certains rapports, et a possédé des qualités particulières qui, dans un autre genre, en ont fait un des chanteurs les plus étonnans qui aient existé. Ce chanteur était Garat. Jamais on ne fut organisé plus heureusement, et jamais on ne conçut l'art du chant d'une manière plus large. La pensée de Garat était toujours ardente; mais il savait toujours la régler par l'art et par la raison. Un air, un duo, ne consistait pas, selon ce grand chanteur, dans une suite de phrases bien exécutées et même bien senties; il lui fallait un plan, une gradation, qui n'amenât les grands

effets que lorsqu'il en était temps, et lorsque la passion était arrivée à son développement. Rarement on le comprenait lorsque, discutant sur son art, il parlait du plan d'un morceau de chant ; les musiciens même se persuadaient qu'il y avait de l'exagération dans ses idées à cet égard ; mais lorsqu'il joignait l'exemple au précepte, et que, voulant démontrer sa théorie, il chantait un air avec les différentes couleurs qu'on pouvait lui donner, on comprenait tout ce qu'il faut de réflexions et d'études pour arriver à la perfection dans un art qui ne semble destiné, au premier aperçu, qu'à procurer des jouissances à l'oreille.

Une des qualités les plus précieuses de Garat était la beauté de sa prononciation ; ce n'était pas seulement une netteté parfaite d'articulation, sorte de mérite fort rare ; c'était en lui un moyen puissant d'expression. Il est juste de reconnaître que cette qualité appartient plus à l'école du chant français qu'à toute autre, et que Gluck y avait trouvé le principe du genre qu'il adopta pour notre opéra. Il y a, dans la prononciation de la langue française, quelque chose d'énergique qui n'est peut-être pas favorable à l'émission douce et gracieuse de la

voix, mais qui est très propre à l'expression dramatique. Malheureusement quelques acteurs de l'Opéra, tels que Lainé et Adrien, ont abusé de ce caractère particulier de la langue française, et ont fait dégénérer en charge cette expression dramatique. Dans leur manière de scander la parole, la voix ne sortait que par éclats et avec effort, en sorte que les sons ne se produisaient plus que sous l'apparence de cris souvent fort désagréables. Aucune apparence de mise de voix ni de vocalisation, aucunes traces de ce qu'on nommait en Italie l'art du chant, ne se faisaient apercevoir dans la manière qui s'était établie à l'Opéra. C'était, si l'on veut, de la déclamation notée; mais ceux qui bornaient leur art à cette déclamation ne pouvaient passer pour chanteurs. Garat seul sut prononcer d'une manière dramatique sans s'éloigner des belles traditions de l'école véritable du chant, et sut donner à son chant une grande expression dramatique sans négliger toutes les ressources de la vocalisation.

Les conditions du chant français diffèrent à certains égards de celles du chant italien. Une voix pure et sonore, une prononciation nette et régulière, et de l'expression drama-

tique, voilà tout ce qu'on a demandé pendant long-temps aux chanteurs français. Un préjugé peu raisonnable avait fait considérer les traits et les ornemens comme peu convenables à notre langue; insensiblement l'Opéra-Comique s'est affranchi des obstacles qu'on lui opposait sous ce rapport; mais l'Opéra avait toujours résisté; enfin il a cédé à l'empire de la mode, et ses progrès ont été rapides en ce genre. On doit l'en féliciter, puisque le moment était venu où la déclamation lyrique n'intéressait plus les spectateurs, dont le goût avait pris une autre direction depuis qu'ils s'étaient accoutumés à la musique italienne.

Cependant il faut se garder de tomber d'un excès dans un autre; il est bon de conserver à la musique d'un pays sa physionomie particulière; une imitation servile n'est jamais une conquête. L'usage raisonnable des ornemens du chant dans le style français est nécessaire: l'excès serait nuisible. Il y a dans nos habitudes théâtrales un penchant à la raison qui exclut ces morceaux de placage qui n'ont d'autre but que de faire admirer la flexibilité d'un gosier. Admettons les traits et toute espèce d'ornemens, mais ne bannissons pas nos formes dra-

matiques, auxquelles il ne manquait que des chants plus faciles et plus élégans. Ne perdons pas surtout la tradition de ce beau récitatif à la manière de Gluck, dont les compositeurs italiens reconnaissent aujourd'hui si bien le mérite qu'ils cherchent à s'en rapprocher autant qu'ils peuvent.

Il est un point sur lequel l'autorité qui régit les arts en France n'a point porté jusqu'ici un coup d'œil assez attentif; c'est la préparation et la conservation des chanteurs. Ce que je nomme la préparation des chanteurs consiste dans le choix des sujets et dans leur éducation hygiénique. Si les sujets qu'on choisit pour en faire des chanteurs se présentaient avec des voix toutes faites, à l'abri des révolutions physiques qui modifient les individus dans la jeunesse, rien ne serait plus facile que de faire ce choix. Mais il n'en est point ainsi; sur cent individus qui ont une jolie voix dans leur enfance, quatre-vingt-dix la perdent dans la mue, ou ne la retrouvent que médiocre quand elle a changé de timbre; et sur les dix qui ont été plus favorisés par le sort, on n'est pas toujours certain d'en rencontrer un qui réunisse à la beauté de son organe un sentiment assez

vif, assez profond, pour qu'il devienne ce qu'on appelle à juste titre *un chanteur*. Ce sentiment se manifeste dans l'enfance de manière à être facilement aperçu par un maître pourvu des qualités nécessaires à l'exercice de son art; deux sons suffisent pour le faire reconnaître. Mais celui chez lequel on le découvre sera-t-il un de ceux qui conserveront leur voix? voilà ce que nul signe extérieur ne fait apercevoir. C'est cette incertitude qui a été l'origine de la castration des individus du sexe masculin.

Rebuté d'une foule d'essais infructueux faits sur des enfans de ce sexe, on a pris le parti de ne plus admettre dans les écoles publiques de chant que des adultes, avec lesquels on n'a point les mêmes risques à courir. Mais ici une nouvelle difficulté se présente; difficulté plus grande parce qu'elle est sans remède et presque sans exception; c'est que les individus qui arrivent à l'âge de puberté sans avoir posé les bases de leur éducation musicale par de longues études ne parviennent presque jamais à devenir musiciens, soit sous le rapport de la lecture de la musique à première vue, soit sous celui du sentiment de la mesure. Quelle que soit la beauté de la voix, sa flexibilité, son

timbre, et même quel que soit le sentiment de justesse d'intonation et d'expression dont un chanteur commencé dans l'adolescence soit pourvu, il ne sera jamais qu'un chanteur incomplet, dont l'exécution n'offrira point de sécurité, parce qu'il ne sera guidé que par une sorte d'instinct qui peut être souvent en défaut.

Placé entre deux genres de difficultés également redoutables, il est nécessaire que le gouvernement, qui fait les frais de l'éducation musicale des chanteurs, ne néglige aucune chance de succès, et qu'il coure beaucoup de risques en pure perte pour trouver quelques résultats heureux. Mais il ne faut pas qu'il s'en remette au hasard pour se procurer les sujets sur lesquels on doit faire les essais, car il pourrait être long-temps déçu dans ses espérances. Voici comment il faudrait qu'on s'y prît.

L'expérience a démontré que les voix sont, en général, distribuées en France par cantons, comme les vignobles. La Picardie fournit des basses plus belles et en plus grande quantité qu'aucune autre province; presque toutes les belles basses qui ont brillé à l'Opéra et dans les autres établissemens musicaux étaient pi-

cardes. Les ténors, et particulièrement ceux qu'on nomme *haute-contres*, se rencontrent en plus grand nombre dans le Languedoc, et surtout à Toulouse et dans ses environs, qu'en aucun autre lieu de la France. Les voix de cette espèce y sont d'une beauté singulière, et les chances de conservation après la mue y sont beaucoup plus favorables qu'ailleurs. Enfin, dans la Bourgogne et la Franche-Comté, les voix de femmes ont plus d'étendue et un timbre plus pur que dans toutes les provinces. Sans chercher à expliquer cette singularité, il suffit de la constater pour se convaincre de la nécessité d'aller chercher, dans les diverses parties de la France qui viennent d'être indiquées, les enfans qu'on destine à la profession de chanteurs, et de confier la recherche de ces sujets aux soins d'un homme éclairé, qui sente bien l'importance de sa mission. Nul doute qu'au moyen de semblables précautions on n'obtînt, au bout de sept ou huit ans, un certain nombre de bons chanteurs, dont le besoin se fait sentir davantage chaque jour.

Pour parer à ce besoin de chanteurs, on s'empresse ordinairement de produire sur la scène des élèves dont l'éducation musicale est

à peine ébauchée; cette funeste méthode se pratique non-seulement en France, mais en Italie; et tel chanteur reste dans la médiocrité toute sa vie, faute d'avoir employé deux ou trois années à perfectionner ses études. Ainsi l'on dissipe infructueusement ce qui aurait pu fournir des ressources durables. C'est à mettre un terme à ce mal déplorable que les gouvernemens qui se font les protecteurs des arts devraient s'appliquer : en un mot, il ne suffit pas de préparer des chanteurs, il faut les conserver, ce qui exige des soins de plus d'une espèce. Autrefois la méthode suivie par Lainé, Adrien, et tous ces maîtres qu'on appelait *professeurs de déclamation lyrique*, avait pour effet inévitable de détruire les voix dans leur principe, par l'ignorance où l'on était de ce qui concerne la *mise de voix*, la *vocalisation*, et plus encore par l'exagération de force qu'on exigeait d'élèves dont la constitution physique était à peine formée. L'émission du son ne se faisant jamais d'une manière naturelle, et la force des poumons étant mise sans cesse en jeu, les voix plus robustes ne pouvaient résister à la fatigue d'un travail pour lequel les forces herculéennes d'Adrien avaient été in-

suffisantes. Aussi a-t-on vu pendant plusieurs années que des voix franches et bien timbrées, qu'on n'était parvenu à se procurer qu'avec beaucoup de peine, expiraient avant d'avoir pu sortir de l'École royale de Musique. Enfin ce mal a disparu avec la musique qui y donnait lieu, et avec les professeurs qui étaient chargés de propager la tradition de celle-ci. Mais tout n'est pas fait.

Les soins qu'exige la conservation de la voix doivent commencer du moment de sa première émission ; or, il est à remarquer qu'en dehors de l'art du chant il y a une partie préliminaire de la musique qu'on nomme la *solmisation*, laquelle est destinée à former d'habiles lecteurs, par l'exécution de certains exercices gradués, sur toutes les difficultés de la mesure et de l'intonation. L'étude de ces exercices se fait ordinairement dans l'enfance, sous la direction de maîtres qui, pour la plupart, sont étrangers à l'art du chant. Aucun soin n'est apporté, soit dans la rédaction, soit dans le choix de ces exercices, sous le rapport de l'étendue des voix ; en sorte qu'il arrive presque toujours qu'on fait chanter les enfans hors des limites que la nature leur a assignées. Les efforts qu'ils

sont obligés de faire pour atteindre aux intonations aiguës qu'on leur fait chanter, ont bientôt détruit le principe de la voix, et forcé les ligamens du gosier. Quand ce mal est fait, il n'y a plus de remède, et tout l'art du monde ne peut rendre à ces enfans le velouté de la voix, car ils l'ont perdu pour toujours. Ajoutez à cela que les précautions nécessaires pour apprendre dès l'origine à poser le son avec la respiration, à ne point respirer trop souvent, et à ne pas fatiguer la poitrine par une respiration trop long-temps retenue, tout cela, dis-je, est complètement ignoré de la plupart des maîtres de solfége. Après deux ou trois années d'exercice, ils arrivent à former de bons lecteurs de musique; mais ils ont détruit ou altéré la voix de leurs élèves, et c'est en cet état qu'ils les livrent aux soins des professeurs de chant, dont tout l'art ne peut rendre à ces pauvres jeunes gens ce qu'ils ont perdu sans retour.

Ce qu'il faudrait faire pour mettre un terme au mal que je viens de signaler, le voici : la lecture de la musique est indépendante de l'art du chant; il est donc inutile de réunir dans l'étude deux choses qui se séparent na-

turellement. Les leçons du professeur de solfége se bornant à faire lire la musique en nommant seulement les notes au lieu de les chanter, et à diviser avec exactitude tous les temps de la mesure et toutes les combinaisons des notes, atteindraient sûrement le but qu'on se propose dans cette étude préliminaire. A l'égard de l'intonation, à laquelle il faut accoutumer l'oreille, ce serait l'affaire du professeur de chant, qui y disposerait ses élèves avec les précautions convenables. Dès le premier moment qu'un enfant essaierait d'émettre des sons avec la voix, il serait prémuni contre les écarts d'une méthode vicieuse, et tout concourrait à tirer tout le parti possible des dispositions primitives de l'organe.

Qu'on ne croie point, au reste, qu'il s'agit ici d'une théorie nouvelle des divisions de l'étude de la musique; car c'est ainsi que cette étude se faisait en Italie, quand l'art du chant y était cultivé avec succès. L'expérience autant que la raison démontre la nécessité de cette division des études musicales. L'intérêt seul des maîtres de solfége y perdrait peut-être quelque chose, car ils aiment assez qu'on les prenne pour des maîtres de chant. Je ne doute

point que le temps n'amène cette amélioration importante dans les études musicales, qui ont fait de fort grands progrès en France depuis plusieurs années.

CHAPITRE XVI.

De l'exécution instrumentale.

---

§ I.

De l'art de jouer des instrumens.

L'exécution instrumentale se divise naturellement en individuelle et en collective. Elle se compose de l'art de jouer des instrumens, et de celui d'accorder, par la mesure et le sentiment, un certain nombre d'exécutans réunis. Il est nécessaire de traiter séparément de chacune de ces choses.

On sait que les instrumens se divisent en cinq espèces principales : la première se compose des instrumens à archet; la seconde, des instrumens à cordes pincées; la troisième, des instrumens à clavier; la quatrième, des instrumens à vent, et la cinquième, des instrumens de percussion. Chaque genre d'instrumens exige des qualités particulières pour être bien joués; ainsi les instrumens à archet

demandent avant tout une oreille délicate pour la justesse des intonations, qui ne se forment qu'en appuyant les doigts sur les cordes, et beaucoup de souplesse dans le bras pour le maniement de l'archet. On ne peut parvenir à une bonne exécution sur les instrumens à cordes pincées qu'autant que les doigts sont pourvus d'une grande énergie pour résister à la pression des cordes et pour en tirer de beaux sons. Les instrumens à clavier, dans lesquels les intonations sont toutes faites, exigent surtout des doigts longs, souples, agiles et forts. Pour acquérir une certaine habileté sur les instrumens à vent, il faut la même justesse d'oreille que pour les instrumens à cordes, et de plus, la faculté de mouvoir les lèvres avec facilité, d'en modifier la pression, et de régler la force du souffle, qualités qu'on nomme en général l'*embouchure*. Quant aux instrumens de percussion, il semble au premier aspect que tout homme robuste doit être pourvu des qualités nécessaires pour en jouer; cependant on remarque des différences notables entre tel ou tel timballier, bien qu'ils aient fait les mêmes études; il est nécessaire de posséder, pour jouer de la timbale, une certaine sou-

plesse de poignet et un certain tact qu'on ne peut analyser, mais qui ne sont pas moins réels.

Dans l'énumération des qualités nécessaires pour bien jouer des instrumens, je n'ai point parlé de la sensibilité ni de l'imagination, principes de tout talent, parce qu'il ne s'agit en ce moment que des dispositions physiques; en vain un pianiste ou un hautboïste seraient-ils pourvus de la sensibilité la plus exquise, si l'un a des doigts raides ou mous, et l'autre des lèvres plates et sèches; ils ne deviendront pas plus de grands instrumentistes que l'homme le mieux organisé ne deviendrait un chanteur s'il n'avait pas de voix.

L'exécution des instrumens à archet, tels que le violon, l'alto, le violoncelle et la contre-basse, se compose de deux parties distinctes : *le doigté* et *le maniement de l'archet.* Le doigté est l'art de former les intonations par la pression des doigts sur les cordes contre la partie supérieure du manche, qu'on nomme *la touche.* Cette pression, qui raccourcit plus ou moins la longueur vibrante de la corde, ne peut produire des sons purs qu'autant qu'elle est très énergique, car une corde ne vibre d'une

manière satisfaisante que lorsqu'elle est fixée très solidement sur ses points d'attache. Il est donc nécessaire qu'un violoniste, un violoncelliste, appuient les doigts avec beaucoup de force sur les cordes, malgré la sensation douloureuse que leur fait éprouver cet exercice dans le commencement de leurs études. Il est des artistes dont le bout des doigts finit par se garnir d'une sorte de calus ou de durillons par un long usage de leur instrument; il ne paraît pas qu'il en résulte d'inconvénient pour la nature du son.

Un autre point important du doigté est la *justesse*, c'est-à-dire l'art de placer les doigts sur les cordes de manière à rendre les intonations justes. Tous les violons ou tous les violoncelles n'ont pas les mêmes dimensions; certains luthiers ont adopté pour ces instrumens des formes plus grandes que d'autres : or l'écartement des doigts pour former les intonations est toujours en raison de la longueur du manche du violon, de l'alto ou du violoncelle; car il est évident que la longueur des cordes est proportionnelle aux dimensions de l'instrument. Plus cette longueur est considérable, plus l'écartement doit être grand pour passer

d'un son à un autre; moins elle est étendue, plus il faut rapprocher les doigts. Une oreille délicate avertit promptement l'exécutant des fautes qu'il commet contre la justesse; mais cela ne suffit pas : pour jouer toujours juste, il faut être pourvu d'une certaine disposition d'adresse, et avoir fait un long exercice des intonations. Il y a divers degrés dans la manière de jouer *juste* ou *faux*. Une justesse approximative est la seule à laquelle parviennent les instrumentistes ordinaires; la justesse absolue n'est le partage que d'un très petit nombre d'artistes. Elle est surtout difficile à acquérir dans ce qu'on nomme les *passages à double corde*. Dans ces sortes de traits, qui produisent l'effet de la réunion de deux voix, l'archet pose sur deux cordes et fait résonner à la fois deux intonations qui sont le résultat de la combinaison des doigts de la main gauche. L'étude de la double corde exige beaucoup de temps, et ses difficultés sont telles qu'il n'a peut-être point encore existé un seul instrumentiste qui les ait vaincues de manière à satisfaire toujours une oreille exercée.

L'action des doigts de la main gauche sur les cordes n'a d'influence que sur la justesse

des intonations et sur la pureté des vibrations; quant à la qualité des sons, plus ou moins douce ou forte, plus ou moins dure ou moelleuse, elle est le résultat du maniement de l'archet par la main droite. Ce maniement, qui, en apparence, se borne à tirer et pousser alternativement la frêle machine sur les cordes, est d'une difficulté excessive. D'abord l'expérience a démontré qu'on ne peut mettre dans un ensemble parfait les mouvemens de l'archet et ceux des doigts qu'en affaiblissant autant que possible l'action du bras qui dirige cet archet, de manière que le poignet agisse librement et sans raideur. Si l'on examine les mouvemens d'un violoniste habile, rien ne paraît plus facile que cette indépendance du poignet; mais il faut plusieurs années d'études pour l'acquérir. Ce n'est pas tout : le *tiré* et le *poussé* de l'archet sont susceptibles d'une multitude de combinaisons qui ont aussi leurs difficultés. Quelquefois plusieurs sons se coulent par le même coup d'archet, ce qui exige beaucoup de ménagement dans le développement du bras; en d'autres occasions, toutes les notes se font dans un mouvement rapide par un nombre de coups d'archet égal à celui des

notes, ce qui demande beaucoup d'ensemble entre les mouvemens des doigts et ceux de la main droite; d'autres combinaisons offrent des suites de sons alternativement coulés et détachés; enfin il est des succesions de notes qu'on détache d'un mouvement rapide par un seul coup d'archet tiré ou poussé : ce dernier genre de trait, qu'on nomme *staccato*, demande une habileté particulière.

Ce n'est point seulement à vaincre ces difficultés de mécanisme que l'artiste doit s'attacher; l'art de modifier la qualité des sons doit être aussi l'objet de ses études. On croyait autrefois ne pouvoir obtenir une bonne exécution qu'au moyen d'un archet très rigide, parce que les effets étant peu variés, on n'exigeait de l'instrumentiste qu'un jeu large et franc, où presque tous les sons étaient détachés. Pour obtenir cette rigidité nécessaire, on avait imaginé de donner à l'archet une courbe convexe, à peu près semblable à celle d'un arc, dont le crin formait la corde. Plus tard on s'aperçut qu'un archet flexible est plus propre à produire des sons moelleux et purs qu'un archet raide et tendu; la baguette fut d'abord remise en ligne droite, et finit par prendre la courbe

concave qu'on lui voit aujourd'hui. Les artistes modifient maintenant la légère tension de leur archet par le moyen d'une vis, en raison de la qualité de leur jeu et des traits avec lesquels ils se sont familiarisés. Au moyen de cet archet flexible et léger, les effets qu'on peut produire sur le violon ou sur le violoncelle sont de beaucoup d'espèces. Près du chevalet, les cordes ayant une tension très énergique, l'archet ne les peut mettre dans un état de vibration complète, et les sons qu'elles produisent, quand elles sont touchées dans cet endroit, ont quelque chose de nazard et de ressemblant à la vielle. Si l'on écarte un peu l'archet de cette position, les cordes rendent un son volumineux, mais peu agréable et même dur; cependant on tire bon parti de ces sons dans les traits détachés qui demandent de la force. Plus l'archet se rapproche de la touche, plus les sons prennent une qualité moelleuse, mais moins ils ont d'intensité. On joue aussi quelquefois sur la touche; dans cette position de l'archet, les sons deviennent très doux, mais ils sont sourds. A mesure que l'archet s'éloigne du chevalet, l'artiste diminue la force de pression sur les cordes. L'inclinaison plus ou moins

considérable de la baguette sur les cordes, modifie aussi la qualité des sons. De tous ces faits, qui ont été successivement observés, résulte la variété inépuisable d'effets qu'un grand artiste parvient à tirer de son instrumeut. Peut-être reste-t-il encore beaucoup à découvrir pour porter l'exécution des instrumens à archet aussi loin qu'elle peut aller.

Le violon ne fut pendant long-temps qu'un instrument de ménétrier; son usage se bornait à jouer des airs populaires ou à faire danser. Plus tard on l'introduisit dans l'orchestre, où il tient maintenant la première place; mais ceux qui en jouaient avaient si peu d'habileté que Lully se plaignait de ne pouvoir hasarder de placer les passages les moins difficiles dans ses compositions, dans la crainte que les symphonistes ne pussent les exécuter. La France, l'Italie et l'Allemagne ne possédaient pas une seule école de violon. Le premier qui comprit ce qu'on pouvait faire de cet instrument fut Corelli. Ce violoniste italien vécut à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Ses *sonates* et ses *concertos* sont encore considérés comme des modèles classiques. Il y introduisit une foule de traits et

de combinaisons de doigté et de coups d'archet dont on n'avait pas d'idée avant lui. Ses successeurs, Vivaldi et Tartini, étendirent le domaine de l'instrument qu'il venait en quelque sorte de créer; Locatelli, Nardini, Pugnani, et une foule d'autres violonistes italiens, qu'il serait trop long de nommer, perfectionnèrent successivement l'art de manier l'archet et celui du doigté. Enfin Viotti recula les bornes qu'on avait assignées au violon, tant par son exécution prodigieuse que par la beauté de ses compositions, qui réunissent la nouveauté et la grace des chants, l'expression, la largeur des proportions et le brillant des traits. Les concertos de Viotti sont les plus beaux qu'on connaisse.

Les violonistes allemands se distinguent depuis le milieu du dix-huitième siècle par l'habileté de leur main gauche; mais ils tirent peu de son de l'instrument, et leur maniement d'archet est en général peu développé. L'Italie et la France possédaient de grands violonistes long-temps avant que l'Allemagne en eût de remarquables. Le premier qui fonda une école fut Benda. Vers 1790, Eck se plaça à la tête des violonistes allemands. On citait aussi dans

le même temps Frænzel, dont le talent agréable était renfermé dans de plus petites proportions. Aujourd'hui, Spohr passe pour être le chef des violonistes de l'Allemagne : il possède en effet beaucoup d'habileté; mais son exécution un peu froide n'a pu obtenir de succès en France, pays où les violonistes sont jugés le plus sévèrement.

Les violonistes français sont célèbres dans toute l'Europe depuis plus d'un siècle. Leclere, dont la manière appartenait à l'école de Corelli, fut le premier qui parvint à lutter sans désavantage avec les grands artistes italiens. La musique qu'il composa pour son instrument fut considérée long-temps comme un modèle classique; elle n'est pas sans difficultés pour les violonistes de nos jours, malgré les progrès immenses qu'on a faits dans l'art de jouer du violon. Madin, Pagin et quelques autres qui vinrent après Leclere, eurent plus de grace dans leur jeu, mais moins de largeur dans le style et dans le son. Gaviniès, qu'on a surnommé *le Tartini français*, fut digne de ce nom par les grandes proportions de son jeu. L'art du maniement d'archet, qu'on avait négligé en France jusqu'à lui, pour s'occuper de

la main gauche, attira son attention, et il y acquit une habileté que Viotti même admirait. Les études qu'il a publiées, sous le titre des *vingt-quatre matinées*, resteront comme un monument de son talent.

Après lui commence ce qu'on peut appeler l'école moderne. Kreutzer, Rode et Baillot en sont les chefs. Le premier n'a point fait d'études classiques; mais son heureuse organisation lui révéla le secret d'une sorte de style chevaleresque, brillant, léger et plein de charmes. Plus correct, plus pur, le talent de Rode fut un modèle de perfection. Admirable par la justesse de ses intonations et l'art de chanter sur son instrument, il se faisait aussi remarquer par la prestesse de son doigté; on ne pouvait lui reprocher que de manquer un peu de variété dans le maniement de son archet. Les deux grands talens que je viens de citer ne sont déjà plus que des souvenirs qui appartiennent à l'histoire de l'art, et Baillot, leur contemporain, Baillot, répertoire vivant de toutes les traditions classiques de la France et de l'Italie, Baillot est encore debout, brillant de jeunesse et de verve, grandissant avec l'âge, et semblant défier à la fois et le

siècle qui le fuit et celui qui s'avance. C'est à ce grand artiste qu'appartient surtout la gloire d'avoir établi en France l'école de violon la plus brillante qu'il y ait en Europe, tant par les élèves qu'il a formés que par l'exemple qu'il donne d'un mécanisme admirable et du style le plus élevé. Sa variété d'archet est prodigieuse; mais son habileté n'est en lui qu'un moyen de seconder ses inspirations, qui sont toujours profondes ou passionnées. Toutefois Baillot ne donne l'essor à tout son talent et n'est digne de lui que lorsqu'il exécute la musique des grands maîtres, et que son auditoire partage ses émotions. Ceux qui croient le connaître pour lui avoir entendu jouer un solo dans quelque ballet de l'opéra ne se doutent pas de son talent; car dans un pareil morceau, il faut qu'il se règle sur le mouvement de l'orchestre ou sur les pas d'un danseur; la musique n'a rien qui le séduise, parce que les spectateurs sont plus occupés des pirouettes de la scène que de son jeu. Tout cela le glace et en fait un violoniste ordinaire.

Aux trois grands artistes que je viens de nommer, il faut joindre Lafont, qui, sans avoir ce qu'on nomme communément *de l'é-*

cole, c'est-à-dire, une théorie de l'archet et du doigté, s'est fait, par un travail assidu, un jeu parfait sous le rapport de la justesse et de la douceur des sons.

Les violonistes que je viens de nommer ont formé une foule d'élèves qui sont devenus des artistes distingués, et qui assurent aux orchestres français une supériorité incontestable.

Une nouvelle ère a commencé pour le violon : c'est celle de la difficulté vaincue. Paganini, doué d'une organisation nerveuse et flexible, possédant une main prodigieusement grande, qui lui offre les moyens d'exécuter des passages que nul autre ne peut faire comme lui, a dû à ces avantages et à quelques circonstances particulières une habileté qui tient du merveilleux. N'ayant eu en quelque sorte d'autre maître que lui-même, il n'a point acquis de principes certains dans l'art du maniement d'archet : c'est la partie faible de son jeu. Toute son attention s'est portée sur la main gauche, et l'on peut dire qu'il y a fait une révolution complète. Le doigté du violon offre quelquefois des difficultés insurmontables pour certains passages ; Paganini a éludé ces difficultés en variant l'accord de l'instrument, de manière

à se placer dans les conditions les plus avantageuses pour l'exécution des passages qu'il méditait. C'est par le moyen de ces variétés d'accord qu'il a aussi produit des effets de sonorité qui n'existeraient pas sans cela. Ainsi il joue un concerto en *mi bémol mineur,* dans lequel il a multiplié les tours de force; cela semble tenir du prodige; mais le charlatanisme de cette merveille consiste à faire jouer l'orchestre réellement en *mi bémol mineur,* tandis que le violon *solo* est monté un demi-ton plus haut que l'accord ordinaire, et que l'exécutant ne joue réellement qu'en *ré mineur.* La difficulté disparaît donc en partie; mais l'effet n'en est pas moins satisfaisant. Paganini est le premier qui ait exécuté des traits dans lesquels la main gauche pince certaines notes tandis que l'archet en joue d'autres, et qui ait trouvé le moyen de jouer sur la quatrième corde des morceaux entiers qui sembleraient exiger les quatre cordes de l'instrument. On ne peut donc nier que ce virtuose ait étendu les ressources du violon; malheureusement le désir de se faire applaudir par ses tours de force lui en fait faire un abus qui le place souvent en dehors du domaine de l'art.

Dans la nouvelle école, il est un autre violoniste qui, quoique jeune, s'est fait une grande réputation par la pureté de son talent, et qui paraît destiné à recueillir l'héritage de Paganini, pour en faire un usage plus conforme au but réel de l'art: ce violoniste est de Bériot. Possédant un son superbe, un archet flexible et varié, une intonation irréprochable et beaucoup de goût, il ne lui manquait que d'agrandir les proportions de son jeu, et de ne pas se borner au genre un peu rétréci de l'air varié; ses derniers travaux ont fait voir qu'il a compris ce qui lui reste à faire, et tout démontre qu'il se placera quelque jour au plus haut degré de l'échelle des violonistes.

Autant le violon est un instrument brillant et puissant dans le solo, autant la viole ou alto paraît destinée à ne se faire entendre que dans les morceaux d'ensemble et comme partie d'accompagnement. La qualité de son de cet instrument, mélancolique et concentrée, le rend peu propre à satisfaire long-temps l'oreille. Dans le quatuor ou dans la symphonie, il dialogue bien avec les autres instrumens; mais il devient monotone lorsqu'il se fait entendre seul. Il n'est donc point étonnant qu'on ait

écrit peu de solos pour l'alto, et que peu de violonistes aient songé à cultiver particulièrement cette variété du violon. Alexandre Rolla, chef d'orchestre du théâtre de *la Scala*, à Milan, et M. Urhan, professeur de Paris, sont à peu près les seuls qui, dans ces derniers temps, s'y sont distingués. Le doigté et le maniement de l'archet étant les mêmes pour cet instrument et pour le violon, tout violoniste peut jouer de la viole.

Il n'en est pas de même du violoncelle, qui se place entre les jambes de l'exécutant et qui exige un doigté particulier. L'écartement des doigts, pour former les intonations, étant toujours en raison de la longueur des cordes, on conçoit qu'il doit être beaucoup plus considérable sur le violoncelle que sur le violon. Il suit de là qu'on ne peut faire sur cet instrument les notes de même dénomination, affectées de dièses, de bémols ou de bécarres, avec les mêmes doigts, comme cela se pratique souvent sur le violon. En outre, l'obligation de quitter le manche pour appuyer le pouce sur la touche, lorsqu'on veut atteindre aux intonations aiguës, n'a aucune analogie avec ce qu'on nomme *le démanché* du violon : ces

deux instrumens sont donc aussi différens sous le rapport de l'exécution qu'ils le sont sous celui de leurs dimensions.

Le violoncelle est susceptible de produire de grands effets dans les solos comme dans l'orchestre; sa qualité de son est pénétrante et a beaucoup d'analogie avec la voix humaine. Aussi la destination naturelle de cet instrument dans les solos paraît-elle être *de chanter*, c'est-à-dire d'exécuter des cantilènes. Toutefois, la plupart des violoncellistes font consister leur habileté à jouer beaucoup de passages difficiles, parce que ces difficultés leur procurent les applaudissemens du public.

Le premier qui introduisit le violoncelle dans l'orchestre de l'Opéra fut un musicien nommé Battistini, de Florence, peu de temps avant la mort de Lulli. Avant lui on ne se servait que de la *basse de viole* (qui était montée de sept cordes) pour accompagner le chant comme pour la musique instrumentale. Franciscello, violoncelliste romain, fut le premier qui se rendit célèbre dans l'exécution des solos; il vivait vers 1725. Deux virtuoses allemands, Quanz et Benda, qui l'entendirent à Naples et à Vienne, s'accordent, dans les éloges

qu'ils lui donnent, à le ranger à la tête des artistes les plus habiles de leur temps. Berthaud, né à Valenciennes au commencement du dix-huitième siècle, doit être considéré comme le chef de l'école française du violoncelle. Parmi ses élèves on remarque les deux frères Janson, Duport l'aîné, et surtout Louis Duport le jeune, qui jusqu'ici n'a point été surpassé sous le double rapport de la beauté du son et de la dextérité d'archet. A l'égard de l'élégance du style et de l'habileté du doigté, Lamarre paraît être le violoncelliste qui s'est élevé le plus haut; malheureusement son jeu laissait souvent à désirer un son plus volumineux et plus mordant, particulièrement sur la troisième et la quatrième cordes. L'école française compte aujourd'hui plusieurs artistes de beaucoup de talent.

L'école allemande s'est distinguée par quelques violoncellistes d'un grand mérite. Le premier en date est Bernard Romberg, dont les compositions ont servi de modèle pour la facture des concertos à la plupart de ses successeurs. Une manière large et vigoureuse était ce qu'on remarquait surtout dans son talent. Après Romberg est venu Maximilien Bohrer,

qui s'est fait une grande réputation par son habileté à se jouer des plus grandes difficultés, sa justesse d'intonation et l'élégance de son jeu. Sans être aussi remarquable sous le rapport de l'exécution, Dotzauer mérite d'être cité pour ses compositions, qui sont d'un très bon style.

Les Anglais, qui n'ont point eu de violonistes qu'on puisse citer, comptent parmi leurs musiciens deux virtuoses sur le violoncelle. L'un est Crossdill, qui se distingua par une exécution vigoureuse et large; l'autre est Lindley. Une belle qualité de son, beaucoup de prestesse d'archet et une grande netteté d'exécution lui ont procuré une réputation méritée. Malheureusement son jeu est absolument dépourvu de style, et sa manière est vulgaire.

La contrebasse, instrument gigantesque qui est monté de quatre cordes en Allemagne, et qui n'en a que trois en France, en Italie et en Angleterre, est le fondement des orchestres. Aucun autre instrument ne peut le remplacer pour l'intensité et la puissance du son. La longueur de ses cordes est telle que l'écartement est considérable entre chaque note, ce qui oblige celui qui en joue à changer à chaque

instant la position de sa main; en sorte que les traits rapides y sont d'une exécution fort difficile. Rarement cette exécution est satisfaisante, car, parmi les contrebassistes, les uns se bornent à jouer les notes principales, en négligeant ce qui leur semble moins nécessaire, et les autres, plus exacts, ne tirent que peu de son dans la rapidité des notes. L'ensemble du doigté et de l'archet est fort difficile à acquérir. La destination de la contrebasse paraît être uniquement de compléter par ses sons graves le système d'un orchestre; cependant, malgré ses dimensions colossales, malgré la rudesse de ses sons et les difficultés qu'il oppose à un jeu délicat, on est parvenu à y jouer le solo de manière à faire naître au moins l'étonnement, si ce n'est à charmer l'oreille. Dragonetti, première contrebasse de l'opéra et du concert philharmonique de Londres, est parvenu à un degré d'habileté en ce genre qui surpasse tout ce qu'on peut imaginer. Né avec un sentiment musical très énergique, Dragonetti possède un aplomb dans la mesure et une finesse de tact qui le font dominer tous les artistes qui l'environnent dans un orchestre; mais ce n'est là qu'une portion de son mérite.

Personne n'a poussé aussi loin que lui l'art d'exécuter des difficultés et de manier avec dextérité le lourd archet de son instrument. Ce qu'il fait tient du prodige. Tous ceux qui ont tenté de l'imiter n'ont point approché de son talent, et n'en ont reproduit que de faibles copies.

Tous les instrumens à cordes et à archet dont il vient d'être parlé composent la base des orchestres; ils furent même les seuls qu'on y employa dans la première moitié du dix-huitième siècle, soit dans la musique dramatique, soit dans le style religieux. Les opéras de Pergolèse, de Léo, de Vinci, de Porpora, n'ont point d'autre instrumentation que celle des violons, violes et basses. Les accompagnemens du chant n'étaient alors qu'un accessoire peu remarquable; tout le mérite de cette musique consistait dans la grace des mélodies, et dans l'expression des paroles. Les instrumens à vent, qui, par les caractères divers de leurs sons, forment des oppositions heureuses avec les instrumens à cordes, et colorent la musique de teintes variées, n'avaient point encore pris place dans l'orchestre, ou du moins y étaient presque inaperçus, parce qu'ils n'y étaient em-

ployés que de loin en loin et avec maladresse. Ce genre d'instrument a acquis successivement une plus grande importance dans les divers styles; mais les violons, violes et basses sont restés et resteront toujours le fondement des orchestres, parce que ces instrumens sont à la fois les plus énergiques, les plus doux et les plus susceptibles de varier leurs accens.

Mais pour tirer des instrumens à cordes tout l'effet dont ils sont susceptibles dans de grandes masses d'orchestre, il faut qu'il y ait unité dans le mode d'exécution, c'est-à-dire que les mêmes traits soient exécutés de la même manière par tous les instrumentistes; que tous les archets tirent et poussent en même temps; que les détachés et les liés se fassent aux mêmes endroits; que les accens du fort et du faible soient exprimés sur les mêmes notes; en un mot, qu'il semble n'y avoir qu'un violon, une viole, un violoncelle, une contrebasse. Il n'y a point de pays où ces conditions soient aussi bien remplies qu'en France; les orchestres de Paris sont surtout bien remarquables sous ce rapport. Il en faut attribuer la cause à la supériorité d'école qui existe au Conservatoire, et à la sûreté de principes qu'on y professe.

On a quelquefois reproché à cette école de jeter tous ses instrumentistes dans le même moule : ce reproche me paraît être plutôt un éloge qu'une critique à l'égard des violonistes d'orchestre ; quant à ceux que la nature appelle à se distinguer dans le solo, s'ils ont reçu d'elle les qualités qui font le grand artiste, c'est-à-dire un sentiment énergique et le germe d'une manière particulière, la régularité des principes qu'ils reçoivent dans une école ne peut être un obstacle au développement de leur talent naturel ; ils sauront toujours secouer les entraves du maître, quand le temps sera venu, et il leur restera l'avantage d'un maniement raisonné d'archet. Tous les compositeurs étrangers qui ont visité la France, et particulièrement Rossini, ont admiré les violonistes français.

Bien que la France ait produit plusieurs virtuoses pour les instrumens à vent, elle n'a point la même supériorité en ce genre que dans les instrumens à cordes ; en général, l'Allemagne l'emporte sur elle à cet égard. Une des plus grandes difficultés qu'il y ait à vaincre sur cette sorte d'instrumens est d'en adoucir le son, et de jouer *piano :* les instrumens à vent jouent généralement trop fort dans les

orchestres français. L'obligation de jouer *piano* est cependant devenue d'autant plus impérieuse que la musique de la nouvelle école admet l'usage presque continuel de tous les instrumens par masse, pour en tirer du coloris, et que ces masses étouffent le chant lorsqu'elles ne sont point adoucies à l'excès.

Les instrumens à vent employés dans l'orchestre par les compositeurs de l'école actuelle sont : deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux ou quatre cors, deux trompettes, auxquels on ajoute quelquefois trois trombones, plusieurs ophicléides, un bugle ou trompette à clefs, etc.

La qualité la plus nécessaire pour bien jouer de la flûte est une bonne embouchure, c'est-à-dire une certaine disposition des lèvres propre à faire entrer dans l'instrument tout le souffle qui sort de la bouche, et à ne pas faire entendre une sorte de sifflement qui précède le son, et qui est fort désagréable dans le jeu de quelques flûtistes. La construction de l'instrument a été beaucoup améliorée depuis vingt-cinq ans; néanmoins elle n'est pas parfaite, et sa justesse est loin d'être irréprochable : l'artiste seul peut lui donner cette justesse si

nécessaire par la modification de son souffle, et quelquefois par de certaines combinaisons de doigté. Les notes détachées se faisant au moyen d'une articulation qu'on appelle *coup de langue*, il est indispensable que l'artiste possède beaucoup de volubilité dans l'organe de la parole pour exécuter avec netteté les traits rapides, et surtout il faut qu'il s'accoutume à mettre un ensemble parfait entre les mouvemens de la langue et ceux des doigts.

Le premier flûtiste qui eut quelque mérite en France fut Blavet, directeur de la musique du comte de Clermont : il brilla dans la première moitié du dix-huitième siècle; mais il fut inférieur à Quanz, compositeur de la cour de Prusse, et maître de flûte de Frédéric II. Quanz fut non-seulement un virtuose mais un grand professeur qui a écrit un livre élémentaire excellent sur l'art de jouer de la flûte, et qui a commencé à perfectionner cet instrument en y ajoutant une clef; la flûte n'en avait qu'une seule avant lui. Aucun flûtiste remarquable ne s'était fait connaître depuis Quanz et Blavet, lorsque Hugot, artiste français, se fit une brillante réputation vers 1790 par la beauté du son qu'il tirait de la flûte et

par la netteté de son exécution. Quant à son style, il était vulgaire comme celui de tous les joueurs d'instrumens à vent de son temps. Cet artiste recommandable, dans un accès de fièvre chaude, s'échappa de son lit et se précipita par la fenêtre, au mois de septembre 1803.

Aucun flûtiste n'avait pu remédier au défaut principal de la flûte, qui est la monotonie, quand Tulou, encore enfant et élève du Conservatoire, manifesta un génie particulier qui devait réformer à la fois et l'instrument, et l'art d'en jouer, et la musique qui lui était destinée. Le premier il reconnut que la flûte est susceptible de varier ses accens et de fournir diverses qualités de son par le moyen des modifications du souffle. Cette découverte ne fut pas le résultat de ses recherches ni de ses réflexions, mais d'une sorte d'instinct qui fait les grands artistes. La flûte, sous les doigts de Tulou, a souvent des inflexions dignes de rivaliser avec la voix humaine, et cela donne à son jeu une qualité d'expression qui n'a été égalée par aucun flûtiste, bien que d'autres virtuoses aient pris sa manière pour modèle, au moins en certaines choses. Drouet et Nicholson tiennent le premier rang parmi ceux-ci. Le premier se

distingue par une exécution brillante et par une volubilité de langue plus étonnante que tout ce qu'on avait entendu jusqu'à lui; mais son style est froid et son jeu ressemble plus à des tours de force qu'à de la musique véritable. Nicholson est le premier flûtiste de l'Angleterre, et serait partout un artiste distingué. Il y a bien quelques traces de mauvais goût dans son jeu, et surtout dans sa musique; mais son exécution est nette et brillante, sa qualité de son, pure et volumineuse, et son habileté à passer d'un son à un autre par des nuances insensibles, fort remarquable.

C'est en Italie que l'art de jouer du hautbois a pris naissance, et que l'on a fait d'un instrument grossier, destiné aux bergers, l'instrument le plus parfait de la famille des pneumatiques. La difficulté la plus considérable qu'il y ait à vaincre pour bien jouer du hautbois consiste dans l'obligation de retenir le souffle pour adoucir le son et pour éviter les accidens qu'on nomme vulgairement des *couacs;* accidens qui ont lieu lorsque l'anche seule entre en vibration, sans faire sortir le son de l'instrument. Cependant il est nécessaire de prendre certaines précautions lorsqu'on joue avec

beaucoup de douceur, parce que l'instrument peut quelquefois *octavier*, c'est-à-dire faire entendre l'octave aiguë du son qu'on veut produire.

Filidori, hautboïste né à Sienne, contemporain de Louis XIII, qui l'entendit avec admiration, est le premier qui soit mentionné dans l'histoire de la musique pour son talent à jouer de son instrument. Une famille originaire de Parme, nommée Bésozzi, a produit ensuite plusieurs artistes célèbres en ce genre, qui ont brillé en Italie, en Allemagne et en France, pendant toute la durée du dix-huitième siècle. Alexandre Bésozzi, aîné de quatre frères, vécut à la cour de Sardaigne, et y consacra sa longue vie à perfectionner son talent et à composer de bonne musique pour son instrument. Antoine s'établit à Dresde, et y forma des élèves qui ont ensuite propagé sa méthode. Gaëtan brilla à Londres jusqu'en 1793. Charles Bésozzi, fils d'Antoine, fut élève de son père pour le hautbois, et le surpassa en habileté. Enfin Jérôme, fils de Gaëtan, entra au service du roi de France en 1769, et y resta jusqu'à sa mort. Un hautboïste allemand, nommé Fischer, fut le rival des Bésozzi, et parvint à jouer du haut-

bois avec une légèreté et une douceur inconnues jusqu'à lui. L'école de hautbois fondée en France par Jérôme Bésozzi a produit Garnier et Salentin. M. Vogt, élève de ce dernier, se distingue maintenant par une puissance d'exécution très remarquable; on ne peut lui reprocher que de ne pas adoucir assez le son de son instrument. M. Brod, élève de M. Vogt, a évité ce défaut de son maître, et joue avec une légèreté et un goût parfaits ; mais il tombe quelquefois dans le défaut contraire à celui de M. Vogt, car, en jouant avec douceur, il lui arrive quelquefois d'octavier.

La clarinette, instrument dont la qualité de son ne ressemble ni à la flûte, ni au hautbois, est d'une grande utilité dans l'orchestre. Malheureusement sa construction est encore imparfaite sous le double rapport de la justesse et de l'égalité des sons; mais le talent de l'exécutant peut parvenir à faire disparaître ces défauts, au moins en partie. Les clarinettistes allemands ont une supériorité incontestable sur les Français. Quelques-uns de ceux-ci se sont distingués par un jeu brillant, mais ils n'ont jamais pu acquérir le son doux et velouté de leurs rivaux de l'Allemagne. Divers préjugés

les en ont empêchés; par exemple, ils font consister une partie du talent à tirer de leur instrument un son puissant et volumineux, qui est incompatible avec la douceur; de plus, ils s'obstinent à presser l'anche par la lèvre supérieure, au lieu de l'appuyer sur l'inférieure, qui est à la fois plus ferme et plus moelleuse. Joseph Beer, virtuose au service du roi de Prusse, a fondé, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, une école de clarinette de laquelle sont sortis plusieurs artistes remarquables, parmi lesquels on distingue Baermann, qui s'est fait entendre à Paris avec beaucoup de succès en 1818. Un son doux et velouté, une articulation nette et franche dans les difficultés, et un style plus élégant que celui des autres clarinettistes connus, ont placé cet artiste au premier rang, même en Allemagne. M. Willmann, de Londres, est aussi un artiste d'un mérite fort rare; enfin M. Berr, de l'orchestre du Théâtre Italien, se fait remarquer par sa belle qualité de son et le fini de son exécution. Nul doute qu'il n'améliore le jeu et le style des clarinettistes français, s'il est appelé quelque jour à enseigner dans le Conservatoire de Paris, où sa place est marquée.

On a vu (chap. XII) quels sont les défauts du basson; soit par l'influence de ces défauts, soit par toute autre cause, il n'est guère de bassoniste qui ait mérité d'être cité pour un talent supérieur. Ozi et Delcambre possédaient un beau son, mais manquaient de goût, et ont retenu l'instrument dans des bornes étroites, quant aux difficultés. Un Hollandais, nommé Mann, eut un talent plus remarquable pour l'art de chanter et pour la netteté du jeu; mais il ne chercha point à se faire connaître et resta dans l'obscurité. Le réformateur du basson n'est point encore venu. En France, les bassonistes ont un son assez joli, mais dépourvu d'intensité; il n'en est pas de même en Allemagne, où le son a généralement plus de rondeur.

Les instrumens de cuivre sont fort difficiles à jouer, particulièrement ceux dont les intonations ne se modifient que par le mouvement des lèvres, comme le cor et la trompette. Cette difficulté est si grande sur le cor, qu'il a été nécessaire de borner, pour la plupart des exécutans, l'étendue de l'échelle des sons qu'ils doivent parcourir. Tel artiste qui joue avec facilité les sons graves et ceux du médium ne

peut parvenir à jouer les sons aigus, et *vice versâ*. La dilatation considérable des lèvres qui est nécessaire pour les uns est incompatible avec la contraction par laquelle on exécute les autres. D'ailleurs l'embouchure varie d'ouverture à son orifice selon la gravité ou l'aigu des sons de l'instrument. Pour les sons graves il faut une embouchure évasée, et pour les sons aigus il faut qu'elle soit beaucoup moins ouverte. Ces considérations ont fait diviser le cor en *premier* et *second cor*, que M. Dauprat, professeur au Conservatoire, a nommés avec plus de justesse *cor alto* et *cor basse*, parce que le diapason de l'instrument divisé de cette manière a de l'analogie avec les voix de contralto et de basse. Les artistes qui jouent la partie de *cor alto* ne peuvent jouer celle de *cor basse*, et réciproquement. Outre les deux divisions du cor dont il vient d'être parlé, il en est une autre à laquelle on a donné le nom de *cor mixte*, parce qu'elle participe des deux premières, sans atteindre aux extrémités graves ou aiguës de l'une ou de l'autre. Cette division est celle où il est le plus facile d'acquérir une exécution nette et sûre, parce qu'elle s'éloigne également et des inconvéniens

d'une trop grande dilatation des lèvres, et de ceux d'une contraction exagérée. Les cors d'orchestre sont toujours rangés dans l'une ou l'autre des deux premières catégories ; mais quelques cornistes solos ont adopté la troisième. Celle-ci est la moins estimée, parce qu'elle est bornée à un petit nombre de notes, et parce qu'elle est plus facile que les deux autres. Frédéric Duvernoy, qui a joui d'une grande réputation, il y a vingt-cinq ans, était un *cor mixte ;* il ne sortait jamais de l'étendue d'une octave du *médium.*

Après la difficulté d'attaquer les sons avec netteté et celle d'exécuter les traits avec facilité et volubilité, il n'en est pas de plus grande que d'égaliser la force des sons ouverts et des sons bouchés. Ceux-ci sont presque toujours sourds, pendant que les autres ont de la rondeur et de l'éclat. Personne ne paraît avoir possédé aussi bien que M. Gallay cette égalité si nécessaire. Il est fort difficile de distinguer dans son jeu ces deux espèces de sons, tant il a d'habileté sous ce rapport. On doit le proposer pour modèle aux jeunes cornistes.

Après Hampl, le premier corniste qui acquit de la célébrité, fut Punto, son élève, né à Tes-

chen en Bohème, vers 1755. Cet artiste, dont le véritable nom était *Stich*, qui signifie *piqûre* (*punto* en italien), eut un talent admirable pour tirer de beaux sons du cor dans les notes aiguës, et pour exécuter les traits et le trille comme aurait pu le faire un violoniste sur son instrument. Il se servait habituellement d'un cor d'argent, qui, disait-il, était d'une qualité de son plus pure que ceux de cuivre. Lebrun, corniste français au service du roi de Prusse, fut l'émule de Punto et l'emporta sur lui dans l'art de chanter avec grace sur son instrument. Ce fut lui qui, le premier, imagina de se servir d'une boîte conique en carton, percée d'un trou, pour faire les effets d'échos. Plusieurs autres cornistes français se sont distingués par des qualités particulières; j'ai cité Duvernoy et Gallay; on peut nommer aussi M. Dauprat, qui, comme professeur, a beaucoup amélioré l'école du cor au Conservatoire.

Dans les orchestres on remarque souvent qu'il arrive aux cornistes de manquer leurs intonations et de faire ce qu'on nomme vulgairement un *couac*; ces accidens proviennent presque toujours de ce que l'artiste néglige de retirer l'eau qui s'amasse dans le tube par l'effet

de la respiration ; la moindre bulle suffit pour arrêter l'air au passage et l'empêcher d'articuler les sons. On serait moins exposé à ces accidens si l'on adoptait l'usage des cors à pistons.

La trompette, instrument du même genre que le cor, est aussi fort difficile à jouer, et les fautes que fait l'exécutant y sont plus facilement senties, parce que les sons ont une qualité plus pénétrante et plus aiguë. Il est surtout difficile d'en jouer avec douceur et pureté. Les artistes français qui jouent de cet instrument n'ont pas l'habileté des Allemands, ni même des Anglais. On cite en Allemagne les deux Altenburg, père et fils, qui furent des virtuoses de premier ordre, et beaucoup d'autres qui exécutent avec douceur et précision des passages singulièrement difficiles. Quelques ouvrages de Hændel contiennent des parties de trompettes si difficiles qu'on peut à peine comprendre comment on pouvait les jouer ; elles font présumer qu'il y eut en Angleterre dans ce temps-là quelque trompettiste doué d'un talent extraordinaire. Aujourd'hui M. Harper se fait remarquer par l'art de modifier la douceur et la force des sons, par la précision avec laquelle il exécute les difficultés, et par l'heu-

reuse disposition de ses lèvres qui lui permet de monter sans peine aux sons les plus aigus.

Les instrumens de cuivre dont les intonations se modifient par des moyens mécaniques, comme la trompette à clefs, les ophicléides et les trombones, ont aussi leur genre de difficultés; mais ils ont l'avantage de ne point exposer l'exécutant à manquer les notes. Le mouvement continuel de la coulisse des trombones, et les ouvertures des clefs des hornbugle et des ophicléides, jointes à leur large diamètre, ne permettent pas à l'eau de s'y condenser en bulles et d'empêcher la colonne d'air de vibrer dans le corps de l'instrument. Pour bien jouer de ces instrumens, il faut seulement être bon musicien, avoir des lèvres fermes et une poitrine robuste. Il y a quelques artistes qui se distinguent par les tours de force qu'ils exécutent sur le trombone; mais ces difficultés vaincues sont plus singulières qu'utiles dans l'orchestre, où la place de cet instrument est marquée.

Jusqu'ici je n'ai parlé que de l'exécution sur les instrumens qui se réunissent en collection plus ou moins nombreuse dans les orchestres grands ou petits; il me reste à parler de ceux

qui se font le plus souvent entendre isolément, tels que l'orgue, le piano, la harpe et la guitare.

A l'énoncé des difficultés qui se rencontrent dans l'art de jouer de l'orgue, et surtout d'un grand orgue, on conçoit à peine qu'il se trouve des hommes assez bien organisés pour y parvenir. En effet, outre que cet art se compose d'abord de l'articulation libre des doigts et des règles du doigté comme pour les autres instrumens à claviers; outre que la difficulté se complique de la résistance des touches, qui exigent quelquefois l'effort d'un poids de deux livres chacune pour fléchir sous le doigt, il faut que l'organiste apprenne à mouvoir les pieds avec rapidité pour jouer sur le clavier des pédales les basses, lorsqu'il veut laisser à la main gauche la liberté de jouer des parties intermédiaires, et cette double attention est fort pénible; il faut qu'il sache se servir à propos du mélange des claviers, les réunir, les séparer, passer de l'un à l'autre sans interruption dans son exécution; qu'il ait l'intelligence des effets des différens jeux, et du goût pour inventer de nouvelles combinaisons; enfin qu'il possède à la fois de la science et du génie

pour traiter les chants de l'église avec majesté, et pour improviser des préludes et des pièces de tout genre. Mille autres détails entrent encore dans les obligations de l'organiste; par exemple, il faut qu'il ne soit pas étranger à la connaissance du plain-chant, qu'il en sache déchiffrer la notation, qui est différente de la notation ordinaire, qu'il sache les usages de chaque localité pour les offices de l'église, et qu'il puisse porter de prompts remèdes aux accidens momentanés qui arrivent à son instrument.

Lorsqu'on considère cette complication de difficultés, on n'est point étonné du petit nombre de grands organistes qui se rencontrent dans l'espace de trois siècles, c'est-à-dire depuis le seizième jusqu'au dix-neuvième. L'Italie et l'Allemagne sont les pays qui en ont produit le plus. On cite parmi les organistes italiens Claude Mérulo, qui vivait à la fin du seizième siècle, les deux Gabrielli, ses contemporains, Antégnati et surtout Frescobaldi, qui brillèrent depuis 1615 jusques vers 1640. L'Allemagne a produit Froberger, de Kerl, Buxtehude, Pachelbel, Jean-Sébastien Bach et les élèves de celui-ci. La plupart de ces organistes se sont distingués par des qualités particulières;

mais il en est bien peu qui aient possédé toutes celles dont l'énumération vient d'être faite; je crois même que Jean-Sébastien Bach est le seul qui ait présenté ce phénomène. Ce grand artiste fut un de ces rares génies qui sont comme des phares placés au milieu des siècles pour les éclairer. Sa supériorité fut telle, comme compositeur et comme exécutant, qu'il a servi de modèle à tous ses successeurs, et que l'ambition de ceux-ci a consisté à approcher de son mérite le plus près possible, mais non à l'égaler. Les organistes français ont presque tous manqué de savoir; mais ils ont eu du goût dans le choix de leurs jeux et dans l'art d'en tirer des effets. Les Couperin, Calvière, Marchand, Daquin, n'eurent point d'autre mérite; Rameau seul connut le véritable style de l'orgue, c'est-à-dire le style grave et sévère qui convient à cet instrument.

Le piano n'a guère d'autre rapport avec l'orgue que celui d'un clavier sur lequel on fait mouvoir les doitgs, et les qualités d'un bon pianiste ne sont nullement celles d'un organiste. Le *tact*, c'est-à-dire l'attaque des touches par des mouvemens fermes et souples des doigts, ce tact indispensable pour bien jouer

du piano, ne ressemble point au toucher de l'orgue, qui doit être lié plutôt que brillant. L'une des plus grandes difficultés de l'art de toucher du piano consiste à tirer un beau son de l'instrument par une certaine manière d'attaquer les touches. Pour acquérir cet art, il faut apprendre à rendre nulle l'action des bras sur le clavier, et à rendre tous les doigts indépendans les uns des autres à force de souplesse, ce qui demande beaucoup d'exercice. Une bonne position de la main, et l'étude constante de certains traits tels que des gammes et des trilles, exécutés d'abord lentement avec égalité, et successivement plus vite jusqu'au mouvement le plus accéléré, finit par donner cette souplesse nécessaire. Ce n'est pas à dire toutefois que l'art de tirer un beau son du piano soit purement mécanique; il en est de cet art comme de tout autre: son principe réside dans l'ame de l'artiste, et se répand avec la rapidité de l'éclair jusqu'au bout de ses doigts. On a l'inspiration du son comme celle de l'expression, dont il est un des élémens.

Un beau son et un mécanisme libre et facile sont les conditions indispensables d'un talent véritable sur le piano; mais ce ne sont pas les

seules. Il faut aussi du goût pour savoir se tenir également éloigné de deux excès dans lesquels tombent la plupart des pianistes, savoir de ne faire consister le mérite de toucher l'instrument que dans l'habileté de faire un grand nombre de notes le plus rapidement possible, ou de vouloir restreindre ce mérite au seul genre de l'expression, qui n'appartient pas naturellement aux sons de l'instrument. C'est le mélange bien combiné de ces deux choses qui fait le grand pianiste.

On peut diviser en trois époques principales les variations de goût que l'exécution des clavecinistes a éprouvées. La première renferme le style lié, où les doigts des deux mains jouaient à quatre ou cinq parties réelles dans un système plus harmonique que mélodique; cette époque finit à Jean-Sébastien Bach, qui eut le plus beau talent de ce genre qui ait existé. Pour être habile claveciniste dans ce système, il fallait posséder une organisation forte sous le rapport de l'harmonie, et que tous les doigts fussent également aptes à exécuter les difficultés. Ces difficultés, d'une espèce particulière, sont si grandes, qu'il existe fort peu de pianistes assez habiles de nos jours pour

bien jouer la musique de Bach et de Hændel. La seconde époque, qui commence à Charles-Philippe-Emmanuel Bach, est celle où, sentant le besoin de plaire par la mélodie, les pianistes commencèrent à quitter le style serré de leurs prédécesseurs, et introduisirent dans leurs ouvrages les diverses combinaisons des gammes, qui ont été pendant près de soixante ans les types de tous les traits brillans du piano. Les difficultés étaient bien moindres dans cette seconde manière que dans la première; aussi le mérite des pianistes commença-t-il dès lors à consister davantage dans l'expression et dans l'élégance que dans les difficultés vaincues. Le chef de cette nouvelle école fut, comme on vient de le voir, le fils de Jean-Sébastien Bach, pour l'Allemagne ; après lui vinrent Mozart, Müller, Beethoven et Dusseck. Clementi, né en Italie, marcha dans la même route, et perfectionna la partie dogmatique de l'art de jouer du piano. Ses élèves ou imitateurs, Cramer, Klengel et quelques autres, ont fermé cette seconde époque. La troisième a commencé avec Hummel et Kalkbrenner. Ces grands artistes, conservant ce qu'il y avait de large et de sage dans le mécanisme de l'école précédente, ont

introduit dans le style du piano un nouveau système de traits brillans, qui consiste dans la dextérité à saisir des intervalles éloignés et à grouper les doigts dans des traits harmoniques indépendans des gammes. Cette nouveauté, qui eût enrichi la musique du piano si l'on n'en eût point abusé, changea complètement l'art de jouer de l'instrument. Dès qu'on eut fait un pas dans les hardiesses de l'exécution, on ne s'arrêta plus. Moschelès, en qui le travail a développé la souplesse, la fermeté et l'agilité des doigts jusqu'au prodige, ne tarda point à affronter des difficultés plus grandes que celles dont Hummel et Kalkbrenner avaient donné le modèle; Herz renchérit encore sur les sauts périlleux et le fracas de notes de la nouvelle école; à l'exemple de Moschelès il obtint de grands succès, et tous les jeunes pianistes se mirent à la suite de ces virtuoses. L'un de ces derniers, M. Schunck, a même imaginé des traits plus singuliers encore et plus difficiles que ceux qu'on avait tentés jusqu'à lui; enfin l'art de jouer du piano est devenu l'art d'étonner; il s'est parfaitement assimilé à l'art de la danse, en ce qu'il n'a plus pour objet d'intéresser, mais d'amuser. La

pensée n'est presque plus pour rien dans le talent du pianiste; le mécanisme en fait presque tout le mérite. Toutefois le ridicule de cette direction de l'art a déjà frappé de bons esprits et des hommes d'un talent réel; Moschelès, plus apte qu'un autre à vaincre toutes les difficultés de mécanisme, s'est arrêté dans cette route, et s'est attaché depuis quelque temps au genre expressif dans lequel il excelle maintenant comme dans les tours de force. Kalkbrenner et Hummel ont résisté au torrent; il est vraisemblable qu'ils auront à la fin des imitateurs, et que l'art de jouer du piano redeviendra digne de son origine.

Chez les Grecs, les Romains, et en général chez les peuples de l'antiquité de l'Orient ou du Nord, les instrumens à cordes pincées ont tenu la première place, et ceux qui en jouaient avec habileté furent regardés comme les plus recommandables entre les musiciens. Dans la musique moderne, ces instrumens ont perdu leur prééminence, parce qu'ils sont bornés dans leurs moyens et peu propres à suivre les progrès constans de l'art musical. La harpe et la guitare sont les seuls instrumens de cette espèce qui ont survécu à tous ceux qui furent en

usage dans les quinzième et seizième siècles. La musique de harpe fut long-temps composée seulement de gammes et d'une sorte de traits qu'on nomme *arpèges*. Les mêmes formes se représentaient sans cesse, parce que la construction de l'instrument ne permettait guère de les varier. Madame Krumpholz sut cependant tirer parti d'un genre de musique si rétréci, et trouver des accens expressifs dans des choses qui semblaient y être si peu favorables; le vrai talent donné par la nature triomphe de tous les obstacles. Vint ensuite M. de Marin, qui agrandit le domaine de la harpe, et qui parvint à y jouer de la musique d'un genre plus large que tout ce qu'on avait écrit pour cet instrument jusqu'à lui. Sa manière était élevée, son jeu passionné, son exécution puissante dans les difficultés, et s'il ne fit pas davantage pour affranchir la harpe de ses entraves, c'est qu'il était venu trop tôt pour profiter des avantages que présente la harpe à double mouvement.

Le premier qui connut tout le parti qu'on pouvait tirer de ce nouvel instrument, et qui sut s'en servir, fut M. Dizi, célèbre harpiste belge, qui a vécu long-temps à Londres, et qui vient de se fixer à Paris. Ses études, remplies

de traits d'un genre neuf, ont fait sortir l'art de jouer de la harpe des limites étroites où il était retenu auparavant. Bochsa, qui vint après lui, n'eut jamais de netteté dans son exécution; mais il donna une impulsion brillante à son instrument par l'élégance et le brillant du style de ses premières compositions; maintenant il n'est plus qu'un harpiste ordinaire, et ses derniers ouvrages ne méritent aucune estime. Un jeune artiste français, M. Théodore Labarre, a porté l'exécution sur la harpe au plus haut point de perfection qu'elle ait atteint jusqu'ici. Le plus beau son, le style le plus élevé, la nouveauté des traits et l'énergie sont les caractères distinctifs de son talent. Une gloire solide sera le partage de cet artiste, s'il comprend toute sa portée, et s'il a le courage de lutter contre la monotonie naturelle de son instrument.

Tout le monde sait combien la guitare est bornée dans ses ressources ; elle ne semble destinée qu'à soutenir légèrement la voix dans de petites pièces vocales telles que les romances, couplets, boléros, etc. Mais quelques artistes ne se sont point tenus à ce faible mérite; ils ont voulu vaincre les désavantages d'un son maigre, les difficultés du doigté et l'étendue

bornée de l'échelle de l'instrument. M. Carulli fut le premier qui entreprit d'exécuter des difficultés sur la guitare, et qui y parvint de manière à exciter l'étonnement. MM. Sor, Carcassi et Aguado ont porté cet art à un plus haut point de perfection ; si la guitare pouvait prendre place dans la musique proprement dite, nul doute que ces virtuoses n'eussent opéré ce miracle ; mais pour une semblable métamorphose les obstacles étaient invincibles.

§ II.

De l'exécution en général, et de l'exécution collective [1].

Pour un musicien vulgaire la musique n'est qu'un amas de notes, de dièses, de bémols, de pauses, de soupirs : jouer juste et en mesure lui semble le comble de la perfection; et comme ce mérite est assez rare, on est forcé de convenir qu'il n'a pas tort de l'estimer. Mais qu'il y a loin de cette exécution mécanique, qui

(1) Ce morceau a été publié dans la *Revue musicale*, (tom. 2, p. 377 et suiv.). On le reproduit ici avec quelques modifications.

laisse l'ame de l'auditeur dans l'état d'inertie où se trouve celle du symphoniste, à l'accord de sentiment qui, de proche en proche, se communique des exécutans au public; à ces nuances délicates qui colorent la pensée du compositeur, en montrent le sublime, et souvent lui prêtent des beautés; à cette expression, enfin, sans laquelle la musique n'est qu'un vain bruit!

Effet remarquable et qui prouve la puissance du vrai talent! Supposez un orchestre, une troupe de chanteurs médiocres, qui, dans leur exécution terne, laissent nos sensations en repos; qu'un chef ardent, un musicien doué d'une organisation forte, arrive au milieu d'eux; tout à coup le feu sacré embrasera ces êtres inanimés; la métamorphose opérée dans un instant pourra même être telle qu'on aura peine à se persuader qu'on entend les mêmes symphonistes, les mêmes chanteurs. Le *nec plus ultra* de l'effet musical ne peut avoir lieu que lorsque tous les exécutans possèdent non-seulement une égale habileté, mais une semblable flexibilité d'organes, un pareil degré de chaleur et d'enthousiasme. De pareilles réunions ont toujours été rares et ne sont que des

exceptions. La fameuse troupe des bouffons de 1789 en a offert un exemple; depuis lors Viotti, accompagné par madame de Montgeroult; Baillot, dans un trio joué par lui, Rode et Lamarre, au Conservatoire, ont donné l'idée d'une perfection qu'on peut trouver dans des réunions peu nombreuses, mais à laquelle il est bien difficile d'atteindre avec des chœurs ou des orchestres complets. A défaut de ce beau idéal, on se contente du beau relatif, parce qu'on n'en connaît point d'autre. C'est, comme je l'ai dit, celui qui résulte de la réunion de quelques artistes du premier ordre à d'autres moins heureusement organisés. Tel qui n'a pas été doté par la nature assez libéralement pour communiquer de vives sensations à ce qui l'entoure, est du moins susceptible d'en recevoir c'est ce qui explique les transformations subites qu'on remarque dans les individus, selon qu'ils sont bien ou mal dirigés.

L'habileté dans le mécanisme du chant ou dans le jeu des instrumens est sans doute nécessaire pour atteindre à une bonne exécution, mais elle ne suffit pas. C'est dans sa sensibilité, dans son enthousiasme, qu'un artiste trouve le plus de ressources pour émouvoir ceux qui

l'écoutent. La dextérité peut quelquefois étonner par ses prodiges; mais l'expression véritable a seule le privilége de toucher. Ce que j'appelle *expression* n'est pas ce jeu grimacier qui consiste à se tordre les bras, à se pencher avec affectation, à agiter le corps et la tête, sorte de pantomime dont quelques musiciens font usage et dont eux seuls sont dupes; l'expression véritable se manifeste sans effort par les accens de la voix ou des instrumens. Le musicien qui en a le sentiment le transmet comme par enchantement de l'ame au gosier, au bout des doigts, à l'archet, à la corde, au clavier. Le timbre de sa voix, sa respiration, son toucher en sont empreints; pour lui il n'y a pas de mauvais instrumens, parce qu'il améliore tout; j'oserais presque dire qu'il n'y a pas de mauvaise musique, quoiqu'il soit plus sensible qu'un autre aux beautés de la composition.

On serait dans l'erreur si l'on croyait qu'il n'y a d'expression possible que celle de la tristesse ou celle de la mélancolie; chaque genre a des accens qui lui sont propres; le talent consiste à s'identifier au style du morceau qu'on exécute, à être simple dans la simplicité, véhément dans la passion, avare d'ornemens

dans la musique sévère, brillant de *fioritures* dans les élégantes folies à la mode, et toujours grand, même dans les petites choses. Il n'est pas besoin de beaucoup d'efforts ou de grands développemens pour nous procurer des émotions de diverses espèces : une phrase de *cantabile*, un motif de *rondo* suffisent. Que dis-je ? une simple note, un *appogiature* bien senti, un accent, tirent quelquefois des cris d'admiration de tout un auditoire. Dût-on m'accuser d'exagération, je dirai même qu'on pressent souvent le grand artiste à la manière dont l'archet attaque la corde, ou dont le doigt frappe la touche en s'accordant. Je ne sais quelle émanation se répand alors dans l'atmosphère pour annoncer la présence du talent; mais on s'y trompe rarement. Je me persuade que je serai compris par quelques-uns de mes lecteurs.

La nature a placé dans tous les pays des êtres heureusement organisés pour les arts; mais leur nombre diffère selon que les circonstances, le climat, ou d'autres causes difficiles à apprécier sont plus ou moins défavorables. Ainsi, parmi les exécutans, la France a produit Garat, Rode, Baillot, Kreutzer, Duport, Tulou

et beaucoup d'autres qu'on pourrait citer, et qui rivalisent avec les plus grands artistes de l'Italie ou de l'Allemagne; cependant les dispositions naturelles de la nation française ne sont pas favorables à la musique; l'état florissant dans lequel y est cet art est plutôt le fruit de l'éducation que celui d'un goût inné. Les Français connaissent la perfection et la cherchent; mais quoique leur goût soit exigeant, ils n'obtiennent pas toujours de bons résultats dans leur musique d'ensemble, parce qu'il n'y a point d'unité dans leur manière de sentir. Les Italiens, au contraire, s'accordent assez facilement de la médiocrité; on les voit assister patiemment, pendant toute une saison, à un mauvais opéra, mal exécuté, pourvu qu'il y ait dans le cours de la représentation une cavatine, un duo, un air, assez bien chantés pour les indemniser du reste. Mais ce peuple, indifférent en apparence sur le mérite de l'exécution, est susceptible d'atteindre aux plus beaux effets d'ensemble par l'unanimité de sentiment qui dirige les chanteurs et les instrumentistes. L'expérience prouve que quatre ou cinq chanteurs médiocres, pris au hasard parmi les Italiens, et soutenus par un accompa-

gnateur qui pourrait jouer à peine une sonate de Nicolaï, ont une verve, un *brio*, qu'on ne trouverait pas dans le même morceau exécuté par d'excellens chanteurs français, et accompagné par un virtuose, bien qu'aucun des Italiens ne pût soutenir la comparaison avec les Français pris individuellement. Il y a chez nous je ne sais quelle distraction qui s'oppose, en général, au concours d'intentions nécessaire pour obtenir de grands effets d'ensemble, tandis que les Italiens sont évidemment captivés par la puissance de la musique.

Il faut l'avouer, ce que la nature nous avait refusé, l'éducation l'a conquis. L'institution du Conservatoire a fait faire d'immenses progrès à la musique en France; non qu'il s'y soit formé de plus grands talens que ceux qu'on admirait avant son établissement; car Rode, Kreutzer, Baillot, Duport, sont encore les modèles de nos jeunes artistes; mais le nombre de gens habiles s'est beaucoup augmenté; plusieurs se sont dispersés dans les provinces, y ont excité une émulation inconnue auparavant, et celles-ci renvoient maintenant en échange dans la capitale des élémens de talens nouveaux. L'étude de l'harmonie, devenue géné-

rale, commence à familiariser les amateurs avec des combinaisons qu'on aurait à peine supportées autrefois. L'organe auditif des exécutans, rendu plus sensible par cette étude, saisit beaucoup plus promptement les intentions du compositeur, et par cela seul ils s'y prêtent d'avantage et les rendent mieux. Si, nonosbstant ces améliorations, l'on remarque souvent un défaut d'ensemble dans les masses, si même des artistes distingués laissent à désirer dans l'ensemble, c'est, ce me semble, parce qu'on ne porte point assez d'attention à des dispositions préliminaires d'une grande importance, et parce que certains préjugés ont retenu dans un état d'infériorité des parties essentielles qu'il serait facile de perfectionner. Les objets qui, dans l'état actuel des choses, méritent le plus d'attention, sont :

1° La disposition des orchestres;

2° Les proportions de ces mêmes orchestres, soit à l'égard des voix, soit par rapport aux instrumens entre eux;

3° L'exécution vocale dans les chœurs et dans les morceaux d'ensemble ;

4° L'accompagnement;

5° L'ensemble ;

Les orchestres des concerts et des représentations théâtrales ne se disposent pas de la même manière, quoiqu'on n'aperçoive pas trop la cause de cette différence. La place du chef y est surtout choisie d'une manière toute opposée, excepté au Théâtre Italien. Tout le monde avoue qu'il faut qu'un chef d'orchestre ait sous ses yeux les musiciens qu'il dirige, et néanmoins l'on s'obstine à le placer près de la rampe; de manière que tous les instrumentistes sont derrière lui, et qu'il doit se tourner pour les voir; c'est du moins ainsi qu'on en use dans la plupart de nos théâtres. Cependant, outre l'avantage qu'il y a pour un chef de voir ses subordonnés pour les surveiller, exciter leur attention, et les ramener promptement au mouvement qui a subi quelque altération, il est aussi fort important que les musiciens puissent rencontrer quelquefois les yeux de celui qui les dirige; car le moindre signe de tête est souvent significatif, et détermine avec promptitude une intention d'effet qui est comprise à l'instant par tout le monde. D'ailleurs il est presque impossible qu'un orchestre reste indifférent ou froid lorsqu'il voit son chef attentif et plein d'ardeur. La dispo-

sition du Théâtre Italien, et la place occupée par M. Grasset rappellent à peu près l'arrangement du théâtre Feydeau, à l'époque où il était dirigé par La Houssaye. Cette disposition, qui place le chef vers l'un des côtés de la scène et qui range tous les musiciens devant lui, est excellente quant à la partie instrumentale; mais elle paraît moins heureuse en ce qui concerne le théâtre, parce qu'elle isole le chef des acteurs et des choristes, et parce qu'elle l'oblige à tourner la tête pour voir la scène. La meilleure disposition paraît être celle où le chef d'orchestre est placé en face de la scène et au centre des musiciens, parce qu'il peut y voir d'un coup d'œil et les chanteurs et les symphonistes. Il est vraisemblable qu'on finira par l'adopter dans tous les spectacles lyriques.

Quant aux orchestres de concert, nul doute que les pupitres de violons ne doivent être placés perpendiculairement à la salle, les premiers en regard des seconds, les violes dans le fond, et les instrumens à vent en amphithéâtre avec les basses derrière. Le chef, placé en tête des premiers violons, à la gauche du spectateur, voit sans peine tous les musiciens et en est vu de même. La disposition du con-

cert philharmonique de Londres semble être faite à dessein pour empêcher les symphonistes de se voir et de s'entendre. Les basses sont en avant, les premiers violons derrière, les seconds au-dessus de ceux-ci dans une espèce de galerie, les flûtes et hautbois vers le milieu, les bassons dans une galerie correspondante à celle des seconds violons avec les altos, les cors d'un côté, les trompettes de l'autre; enfin nul ensemble, nul plan. Le chef d'orchestre, placé en avant et en face de l'auditoire, est dans l'impossibilité de voir les musiciens qu'il dirige. En fait de musique, les Anglais font toujours le contraire de ce qu'il faudrait faire.

Les proportions des orchestres de théâtres sont rompues depuis quelques années; le nouveau système de musique dramatique, en multipliant les instrumens de cuivre, a rendu trop faible la masse des instrumens à archet, notamment les violons. Sans parler des orchestres de villes de province, ce défaut de proportion se fait remarquer particulièrement au théâtre de l'Opéra-Comique, où huit premiers et huit seconds violons ne peuvent lutter contre le son puissant de deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors,

deux trompettes, trois trombones et timbales.

Quoi qu'on fasse, les effets les plus vigoureux, les plus brillans, les plus variés, se trouveront toujours dans les instrumens à archet. Je suis loin de condamner l'usage des autres; ce sont eux qui colorent la musique, et l'on ne peut disconvenir que, malgré tout le génie des anciens compositeurs, on s'aperçoit aujourd'hui que cette ressource leur a manqué. Leurs ouvrages sont riches d'invention et de mélodie, mais pauvres d'effets. Ne bannissons donc pas des orchestres les nouveaux moyens qui sont offerts aux compositeurs; mais faisons remarquer qu'il est indispensable d'augmenter le nombre des violons, des violes et des basses. Ce n'est pas seulement quand ils sont accompagnés de toute la masse des instrumens à vent, de ceux de cuivre et de percussion, que les autres paraissent faibles; l'impression que laisse tout ce bruit dans l'oreille, quand il cesse, diminue l'effet produit par les instrumens à archet. Les *piano* paraissent maigres et dénués de son après les *forte* formidables de tout l'orchestre. Vingt-quatre violons, huit violes ou altos, dix violoncelles et huit contrebasses, sont nécessaires pour faire équilibre avec tous les instru-

mens dont on vient de voir l'énumération. Les bonnes proportions dans la force sonore des diverses parties d'un orchestre sont indispensables pour produire des effets satisfaisans d'exécution.

Il y a trop souvent deux directions imprimées à l'exécution, lorsque des masses vocales sont réunies à l'orchestre, principalement au théâtre. Rien de plus difficile ni de plus rare que l'unité de sentiment entre les chanteurs et les symphonistes, particulièrement en France, où tout ce qui n'est pas air ou duo est considéré par les acteurs comme des accessoires de peu d'importance. La conscience d'un chef d'orchestre, son amour pour l'art et son habileté viennent échouer contre ce préjugé des acteurs. En vain cherche-t-il à communiquer le sentiment dont il est animé aux musiciens qu'il dirige; en vain veut-il obtenir des nuances de *piano*, de *forte*, de *crescendo*, de *diminuendo;* les distractions des chanteurs, leur froideur, leur insouciance, résistent à ses efforts, font d'abord disparate avec ce qui se passe dans l'orchestre, et finissent par y faire pénétrer le désordre et le laisser-aller.

Cependant quels résultats peut-on espérer

quand tous ceux qui concourent à l'exécution d'un morceau ne sont pas animés du même esprit? L'indifférence, l'attention ou l'enthousiasme des exécutans rendent le public indifférent, ou attentif, ou enthousiaste; car il y a une action réciproque de l'auditoire sur les artistes et de ceux-ci sur l'auditoire, qui fait le charme ou le supplice des uns et des autres. Que de fois il est arrivé qu'un virtuose ayant, par un accent heureux et inattendu, arraché tout à coup à ses auditeurs un cri d'admiration, s'est senti lui-même comme transporté dans une sphère nouvelle par l'effet qu'il venait de produire, et a découvert en lui des ressources qu'il n'y soupçonnait pas auparavant. C'est dans ces sortes d'occasions que la musique est un art divin auquel nous devons les plus vives jouissances; mais hors de cela ce n'est rien. Que dis-je? elle devient un tourment. Quand la musique n'émeut pas, elle est insupportable, et l'on est tenté de lui dire comme Fontenelle à la sonate : *Que me veux-tu?* O vous qui désirez obtenir des succès, vous qu'une louable ambition porte à vouloir sortir de la foule, ayez vous-mêmes la conviction de ce que vous faites si vous voulez convaincre les autres; soyez ému si vous

voulez émouvoir, et croyez qu'on n'a jamais excité dans autrui des impressions qu'on ne ressentait pas.

Un chanteur peut obtenir des applaudissemens dans un air, une cavatine, une romance, par le seul fait de son habileté dans le mécanisme du chant ou par la beauté de sa voix; mais dans les morceaux d'ensemble il faut autre chose. Chacun y perdant le droit de fixer l'attention sur lui-même exclusivement, concourt à transporter cette attention sur la musique, qui devient l'objet principal; les individus s'effacent pour ne laisser apercevoir que le tout; l'ensemble gagne ce que chacun perd en particulier. Les qualités premières d'un morceau d'ensemble sont une justesse absolue et l'unité de mesure. Ce que j'appelle *la mesure* n'est pas ce qu'on décore ordinairement de ce nom, c'est-à-dire un à-peu-près où l'on se contente, pourvu qu'on arrive ensemble au temps frappé; mais un sentiment parfait du temps et du rhythme, qui se fait remarquer jusque dans les moindres divisions et dans les durées les plus fugitives, sans que cette exactitude nuise à la chaleur ou à l'abandon. Quant à la justesse, on la régularise dans l'orchestre en s'ac-

cordant avec soin ; mais, dans l'ensemble des voix, elle peut être compromise à chaque instant ; presque à chaque note. Aussi rien n'est-il plus rare que d'entendre exécuter un morceau d'ensemble qui ne laisse rien à désirer sous ce rapport. Plus le nombre des voix est considérable, plus le défaut de justesse est à craindre ; dans les chœurs il est presque permanent, surtout au théâtre. Il y a cependant quelques exceptions, d'après lesquelles on peut juger de l'effet que ceux-ci produiraient s'ils étaient toujours bien exécutés. On peut citer comme exemples les chœurs de *Moïse* aux premières représentations, ceux de *la Muette de Portici*, de *Guillaume Tell*, et quelques-uns de ceux qu'on chante au Théâtre-Italien. A l'Opéra-Comique, on ne trouve ni soin, ni justesse, ni ensemble parmi les choristes. Dans l'Institution royale de Musique religieuse dirigée par M. Choron, on entend des chœurs qui approchent quelquefois de la perfection.

Les proportions qu'il faut donner aux voix dans les chœurs ont été l'objet des recherches de plusieurs maîtres de chapelle. On conçoit qu'elles peuvent varier à l'infini comme les masses. Je suppose, pour prendre un terme

moyen à peu près semblable à celui de nos théâtres, qu'il soit question d'un chœur de soixante voix. Dans l'ancien système on l'aurait divisé comme il suit : 1° Vingt-quatre dessus ou *soprani;* 2° dix hautes-contres; 3° douze ténors; 4° quatorze basses. Mais la rareté des voix de haute-contre, qui ne sont qu'un cas particulier du ténor, a produit depuis vingt ou vingt-cinq ans des changemens remarquables dans la disposition des chœurs. Au lieu de hautes-contre on a des seconds dessus, autrement dits *mezzo soprano* ou *contralto*. Rossini et tous ses imitateurs ont divisé la partie de ténor en deux, en sorte que tous les chœurs sont maintenant écrits à cinq parties; il en est résulté qu'il a fallu augmenter le nombre des ténoristes, parce qu'ils auraient été trop faibles dans l'ancienne proportion, étant divisés en deux parties distinctes. Le contraire a eu lieu pour les dessus; car l'obligation de former une partie de *contralto* sans augmenter le nombre des voix, pour se conformer au budget des théâtres, a fait diminuer le nombre des dessus, et l'on a établi la proportion suivante : 1° Seize dessus ou *soprani;* 2° douze *contralti;* 3° dix premiers ténors; 4° dix seconds ténors; 5° douze

basses. On conçoit que tout cela n'est pas invariable, car la qualité des voix a beaucoup d'influence sur les proportions. Il se peut que les dessus ou les ténors soient trop brillans pour les *contralti*, ou que les basses étouffent les sons des ténors. En général ce sont ceux-ci qui sont les plus faibles.

Tel chanteur, dont la voix est faiblement timbrée, peut racheter ce désavantage dans un air ou dans un duo par la bonté de sa méthode et de son goût; mais dans un morceau d'ensemble rien ne peut tenir lieu de voix sonores. Avec des voix faibles il n'y a point d'effet à espérer. A l'Opéra-Comique, par exemple, Ponchard, Chollet, madame Rigaut, sont des chanteurs excellens, dont le goût, la méthode et la brillante vocalisation se font remarquer dans les airs, les romances, les cavatines et les duos; mais leurs voix manquent de mordant et de force dans les morceaux d'ensemble. Ces sortes de morceaux sont toujours ceux qui produisent le plus d'effet au Théâtre-Italien ou à l'Opéra; mais sur la plupart des autres théâtres lyriques de France ils sont la partie la plus faible de l'exécution.

Malgré les progrès que la musique a faits

parmi nous depuis quelques années, le public conserve toujours quelque chose de son penchant pour la chanson; car les Français sont naturellement plus chansonniers que musiciens. Les rondes, les romances, les couplets, sont ce qu'on applaudit le plus dans les opéras comiques; ce goût est à la fois la cause et l'effet du mal qui vient d'être signalé. Avec cette habitude de petites proportions, on ne songe point à ce qu'il y a d'élevé dans les arts; le mesquin d'une composition entretient le laisser-aller d'une exécution mesquine, et celle-ci s'oppose à l'émancipation de l'intelligence musicale du public. N'en doutons pas, c'est là le mal radical de l'Opéra-Comique français. Il ne prendra le rang qu'il doit tenir dans l'art musical que lorsqu'une réforme complète de son système, qui est encore jusqu'à un certain point celui de la *comédie à ariettes*, sera faite, et lorsqu'à un air bien chanté succédera un quintetto ou un sestetto tels que ceux qui produisent tant d'effet dans le *Barbier de Séville*, *la Cenerentola* ou *la Gazza Ladra*, et que nos acteurs auront appris à les chanter avec l'ensemble, la verve et le soin des Italiens. Une semblable réforme s'est opérée à l'Opéra; on

peut juger par le bien qui en est résulté de ce qui arriverait à l'Opéra-Comique.

Il y a d'excellens orchestres en France; il pourrait y en avoir davantage avec les élémens qu'on possède. Dans la symphonie les musiciens français n'ont point de rivaux, surtout pour la verve et la vigueur. Cette verve les entraîne seulement quelquefois à donner trop de rapidité aux mouvemens vifs, ce qui nuit à la perfection des détails; mais ils rachètent ce défaut, facile à corriger, par tant de qualités, qu'ils n'en ont pas moins de droits à occuper la première place parmi les symphonistes du reste de l'Europe, lorsqu'ils sont bien dirigés. On sait quelle réputation s'était faite l'orchestre composé des élèves du Conservatoire dans les exercices de cet établissement; la supériorité de cet orchestre sur tous les autres est encore devenue plus incontestable dans les nouveaux concerts de l'École royale.

Sous le rapport de l'accompagnement du chant, on faisait autrefois à cet orchestre, et en général à tous ceux de la France, le reproche de jouer trop fort et de négliger les nuances: ce reproche a cessé d'être mérité. Il y a même depuis quelques années une délicatesse remar-

quable dans la manière d'accompagner des orchestres de l'Opéra et de l'École royale de Musique. Celui du Théâtre Italien a perdu, il est vrai, quelque chose de sa légèreté et de son ensemble; mais cela tient à des circonstances particulières qui peuvent disparaître d'un instant à l'autre, et qu'il est inutile d'examiner ici, parce qu'elles n'ont point de rapport avec l'état actuel de l'art.

Tout en accordant aux orchestres qui viennent d'être cités de justes éloges sur l'effet général de leur exécution, on ne peut dissimuler qu'il est une foule de nuances qu'ils négligent, et qui pourraient ajouter beaucoup à l'effet des morceaux. Par exemple, les *piano* et les *forte* ne sont que bien rarement le *maximum* de ce que devraient être ces nuances; les uns ne sont pas assez doux, les autres pas assez forts. Lorsque le passage de l'un à l'autre de ces effets n'est pas rempli par un *crescendo*, il faudrait que leur succession fût beaucoup plus tranchée qu'elle ne l'est ordinairement, ce qui ne peut avoir lieu qu'en portant à l'excès le caractère de chacun d'eux. Le *crescendo* et le *decrescendo* sont encore des nuances qui laissent souvent beaucoup à désirer, parce qu'elles ne

s'exécutent pas d'une manière assez graduée. Souvent on hâte trop le renflement du son, et la fin de l'effet se trouve affaiblie et manquée; d'autres fois ce renflement se fait trop attendre, en sorte qu'on n'obtient qu'un demi-crescendo, dont l'effet est vague et peu satisfaisant; enfin il arrive que le *crescendo* se fait inégalement et sans ensemble. Tous ces défauts se remarquent aussi dans le *decrescendo*. Un bon chef peut les éviter; son geste, son regard, sont des indications sûres pour les musiciens; tout dépend du plus ou moins de sensibilité de ses organes, de son intelligence et de son savoir.

Une certaine nonchalance naturelle fait que les exécutans donnent généralement peu d'attention à la valeur réelle des notes; rarement on rend cette valeur comme elle est écrite. Par exemple, dans les mouvemens un peu vifs, une noire suivie d'un soupir s'exécute comme une blanche par un grand nombre de musiciens; et cependant la différence est très notable pour l'effet, bien qu'elle soit indifférente pour la mesure. Ces sortes de fautes se multiplient à l'infini, et l'on en tient peu de compte; néanmoins, elles nuisent beaucoup à la netteté des perceptions du public. Pour sentir la né-

cessité de s'en abstenir, les exécutans devraient se souvenir qu'ils sont appelés à rendre les intentions des auteurs sans aucune modification : l'exactitude est non-seulement un devoir, elle est aussi un moyen fort commode de contribuer, chacun en ce qui le concerne, à une exécution parfaite.

Les belles traditions de l'école française de violon actuelle ont donné naissance à un genre de beauté d'exécution qui était autrefois inconnu : je veux parler de la régularité des mouvemens d'archet qu'on remarque maintenant parmi tous ceux qui jouent la même partie; régularité qui est telle que, sur vingt violonistes qui jouent le même passage, il n'y a pas la plus légère différence dans le temps où l'archet est tiré et poussé. Si l'on examine attentivement tous ces violonistes, on verra tous les archets suivre un mouvement uniforme, comme si le tiré et le poussé étaient indiqués par des chiffres. Le public ne remarque pas ces choses et ne doit pas les voir; mais il en éprouve le résultat à son insu; car il y a un accent différent dans l'archet près de la hausse ou près de la pointe. Ce qui détermine le choix du poussé ou du tiré est d'abord un instinct irréfléchi;

mais l'observation régularise ensuite ce qu'elle a reconnu bon et avantageux.

Il y a dans toutes ces remarques bien des faits minutieux; mais c'est dans l'attention plus ou moins scrupuleuse qu'on leur accorde que dépend souvent le succès d'un morceau, ou même d'un opéra. Le musicien qui aime son art ne les néglige pas, parce qu'il y trouve du charme. Tel est le secret d'une bonne exécution : aimer la musique qu'on joue ou chante, s'y complaire, s'en occuper à l'exclusion de tout autre objet et y intéresser sa conscience, voilà ce que fait l'artiste qui a le sentiment de sa vocation. On dit que cette conscience n'accompagne pas toujours le talent; je crois cependant qu'elle en est le signe. On contracte l'habitude d'une attention scrupuleuse comme celle du laisser-aller : tout dépend des circonstances où l'on se trouve et de la place qu'on occupe. Tel musicien qui n'est qu'un croque-note en province devient un homme habile à Paris, par cela seul qu'on exige davantage de lui. Ce qui a lieu pour les individus arrive aussi dans des réunions nombreuses. Un orchestre est excellent : confiez-le à un chef inhabile, en peu de temps il deviendra l'un

des plus mauvais qu'on puisse entendre. On a plus d'un exemple de semblables métamorphoses.

Une dernière observation sur ce qui concerne l'exécution. Il est rare qu'un auteur soit satisfait de la manière dont on rend son ouvrage; presque jamais ses intentions ne sont complètement senties ; il en résulte qu'on entend rarement la musique dans toute sa puissance. Quand un compositeur dit qu'il est satisfait, ce n'est que relativement et dans la persuasion qu'il ne pourrait obtenir davantage. Il y a cependant des momens d'inspiration où les exécutans vont au-delà de la pensée du compositeur; alors la musique atteint le plus haut dégré de sa puissance; mais de telles circonstances sont bien rares.

QUATRIÈME SECTION.

COMMENT ON ANALYSE LES SENSATIONS PRODUITES PAR LA MUSIQUE, POUR PORTER DES JUGEMENS SUR CELLE-CI.

CHAPITRE XVII.

Des préjugés des ignorans et de ceux des savans en musique.

Il est plus d'un dégré dans l'ignorance des arts. Le premier est incurable; c'est celui qui consiste dans la répugnance qu'ils inspirent : celui-là est le plus rare. Les individus nés dans une classe obscure et loin du séjour des villes, sont au second dégré : leur ignorance est absolue, mais leur rapport négatif avec les arts peut n'être qu'instantané, et ne suppose pas nécessairement de l'aversion pour eux. Au troisième degré est placé le peuple des cités, qui ne peut faire un pas sans se trouver en contact avec les résultats de la musique, de la peinture, ou de l'architecture, mais qui n'y

prête qu'une attention légère, et qui n'en remarque ni les défauts ni les beautés, quoiqu'il finisse par en recevoir de certaines jouissances irréfléchies. Les gens du monde, tous ceux qu'une éducation libérale et une position aisée mettent à même de voir beaucoup de tableaux et d'entendre souvent de la musique, n'acquièrent pas précisément du savoir, mais finissent par avoir des sens exercés qui, jusqu'à certain point, leur tiennent lieu d'instruction.

Si l'on excepte les individus de la seconde classe, qui n'ont point d'occasions de sortir de leur ignorance absolue sur des choses qui ne sont point en rapport avec leurs besoins, il ne se trouvera dans les autres catégories que des gens qui s'empresseront de prononcer sur les sensations qu'ils reçoivent des arts, comme si ces sensations devaient être la règle de tous, et comme si ces individus possédaient les lumières nécessaires pour développer et appuyer leur opinion. Remarquez que personne ne dit : *Ceci me plaît* ou *ceci me déplaît*; on trouve plus convenable et plus digne de dire nettement : *Ceci est bon* ou *ceci ne vaut rien.* Il n'y a pas jusqu'aux êtres assez malheureusement organisés pour être insensibles à ces

arts que la nature nous a donnés pour adoucir nos peines, qui n'aient aussi leur avis sur les objets de leur antipathie et qui ne le disent avec assurance. Ils ne se dissimulent pas que leur état normal présente quelque chose d'incomplet et d'humiliant; mais ils se vengent en affectant du mépris pour les choses qui ne sont point à leur portée, et même pour ceux qui y sont sensibles. A l'égard du peuple, il a aussi son avis et l'exprime à sa manière. Ce ne sont point les délicatesses des arts qui le touchent; il ne connaît de ceux-ci que certaines parties grossières. Par exemple, l'imitation plus ou moins exacte des objets matériels est à peu près tout ce qui le frappe en peinture; ce qu'il admire dans une statue, c'est qu'elle soit de marbre; ce qu'il aime en musique, ce sont les chansons et les airs de danse. On ne discute guère avec ces deux classes d'individus; les gens du monde se moquent de la première et dédaignent l'autre. Les disputes n'ont lieu que dans le monde sensible et bien élevé, qui attache du prix à ce qui fait ses plaisirs, qui prend ses préjugés pour ses opinions et celles-ci pour la vérité.

Quiconque cesse d'être en bonne santé n'a

pas besoin de savoir le nom ni la cause de sa maladie pour être certain qu'elle existe : la sensation du mal l'avertit suffisamment. Il en est de même de la musique. Il n'est point nécessaire de savoir comment on l'écrit ni comment on la compose pour avoir la conviction du plaisir qu'elle fait éprouver ou de l'ennui qu'elle cause. Mais s'il faut avoir étudié la médecine, vu beaucoup de malades, fréquenté les hôpitaux, et perfectionné, par l'observation et la comparaison, l'aptitude à reconnaître les symptômes des maladies, pour décider de leur gravité et des remèdes qu'on peut y apporter, on doit convenir qu'il n'est pas moins nécessaire d'avoir appris les élémens de l'art musical, d'avoir étudié toutes ses ressources, les variétés de ses formes, et de savoir discerner les qualités ou les défauts de l'harmonie, du rhythme et de la mélodie, pour être en état de prononcer sur le mérite d'une composition. De même qu'on se borne à énoncer le mal qu'on ressent en disant : *Je souffre*, on doit dire seulement : *Cette musique me plaît*, ou *ne m'est pas agréable.*

On serait moins disposé à donner d'un ton tranchant son avis sur la musique, si l'on

remarquait qu'on en change plus d'une fois dans le cours de la vie. Qu'on me montre celui qui n'a point abjuré ses premières admirations pour se livrer à de nouvelles, et qui ne soit au moment de renoncer à celles-ci pour des choses qui d'abord lui étaient antipathiques. Que de partisans forcenés des ouvrages de Grétry, qui d'abord repoussèrent avec horreur les brillantes innovations rossiniennes, et qui par la suite ont oublié leurs vieilles prédilections et leurs nouvelles antipathies au point de devenir les plus ardens défenseurs du rossinisme! Comment pourrait-il en être autrement? les arts appartiennent à la perfectibilité humaine et doivent en suivre la marche ascendante; les choses et les événemens changent : on est donc forcé de changer aussi. D'ailleurs l'éducation plus ou moins avancée, l'habitude d'entendre certaines choses et l'ignorance où l'on est à l'égard de certaines autres, doivent modifier les opinions et la manière de les sentir. On voit donc que c'est à tort qu'on se prononce d'une manière si positive qu'on le fait habituellement, puisqu'on est exposé sans cesse à se contredire. En général on se presse trop de conclure.

Les artistes, les savans en musique ou en peinture, ne sont pas plus exempts de préventions et de préjugés que les ignorans; seulement ces préventions et ces préjugés sont d'une autre espèce. Il n'est que trop ordinaire d'entendre les musiciens soutenir sérieusement qu'eux seuls ont le droit, non-seulement de juger la musique, mais même de s'y plaire. Étrange aveuglement, qui fait qu'on croit honorer son art en limitant sa puissance! Eh! que serait la peinture ou la musique, si ces arts n'étaient qu'une langue mystérieuse qu'on ne pût entendre qu'après avoir été initié dans leurs signes hiéroglyphiques? A peine mériteraient-ils qu'on voulût les étudier. C'est parce que la musique agit presque universellement et de diverses manières, quoique toujours vaguement, que cet art est digne d'occuper la vie d'un artiste heureusement organisé. Si son action se bornait à intéresser seulement un petit nombre de personnes, où serait la récompense de longues études et de plus longs travaux? Autre chose est de sentir ou de juger. Sentir est la vocation de l'espèce humaine entière; juger appartient aux habiles.

Mais il ne faut pas que ceux-ci se persuadent

que leurs jugemens sont toujours irréprochables; l'amour-propre blessé, l'opposition d'intérêt, les inimitiés, les préventions d'école, d'éducation et de nation, sont des causes qui les vicient souvent. L'ignorance est du moins exempte de ces faiblesses, dont les artistes et les savans ne se défient pas assez. Il y a tant d'exemples d'erreurs occasionnées par elles que l'on devrait toujours s'abstenir de juger avant d'avoir examiné sa conscience, et d'avoir écarté de son cœur et de son esprit tout ce qui peut paralyser l'action de l'intelligence. Que de palinodies on éviterait avec cette sagesse!

Il est une classe intermédiaire entre l'homme qui s'abandonne simplement à des sensations épurées par l'éducation et l'artiste philosophe; c'est celle qu'on pourrait appeler *des jugeurs*. Ce sont d'ordinaire les littérateurs qui se chargent de cet emploi, bien qu'ils n'y soient pas plus aptes que tout homme du monde dont les sens ont été perfectionnés par l'habitude d'entendre ou de voir. A l'air d'assurance dont ils donnent chaque matin leurs théories musicales dans les journaux, on les prendrait pour des artistes expérimentés, si leurs bévues multipliées ne montraient à chaque instant leur

ignorance du but, des moyens et des procédés de l'art. Ce qu'il y a de plaisant, c'est que leurs opinions sont complètement changées depuis dix ans, et que leur langage est aussi superbe que s'ils avaient eu une doctrine invariable. Avant que Rossini fût connu en France, avant qu'il y eût obtenu ses grands succès, on ne cessait de s'élever contre la science en musique, contre l'éclat de l'instrumentation qui brillait aux dépens de la mélodie et de la *vérité dramatique,* et l'on débitait sur tout cela autant d'erreurs que de mots. Aujourd'hui tout est changé; les savans de journaux ont pris la musique de Rossini pour de la musique savante, et depuis ce temps chacun s'est mis à affecter un langage scientifique dont on ne comprend pas les élémens. On ne parle plus que de *formes de l'orchestre,* de *modulations*, de *strettes,* etc.; et sur tout cela on bâtit des systèmes de musique aussi sensés que ceux d'autrefois. La seule différence que j'y trouve c'est qu'au lieu de proclamer les opinions qu'on se forme comme des principes généraux, on s'est fait une espèce de poétique de circonstance qu'on applique selon les cas et les individus; de cette manière on croit éviter les

contradictions. Mais les préventions favorables ou contraires, les sollicitations, les haines ou les complaisances ont tant d'influence sur des jugemens déjà entachés d'ignorance, que si l'on compare tout ce qui s'écrit sur un ouvrage nouveau dans les feuilles quotidiennes ou périodiques, on y trouve le pour et le contre sur toutes les questions. Ce que l'un approuve, l'autre le blâme, et *vice versâ;* en sorte que l'amour-propre d'un auteur est toujours satisfait et blessé en même temps, s'il est assez fou pour attacher quelque importance à de pareilles fadaises.

Parler de ce qu'on ignore est une manie dont tout le monde est atteint, parce que personne ne veut avoir l'air d'ignorer quelque chose. Cela se voit en politique, en littérature, en sciences, et surtout en beaux-arts. Dans les conversations de la société, les sottises qu'on débite sur tout cela ne font pas grand mal, parce que les paroles sont fugitives, et ne laissent pas de traces; mais les journaux ont acquis tant d'influence sur les idées de tout genre, que les bévues qu'ils contiennent ne sont pas sans danger; elles faussent d'autant plus l'opinion que la plupart des oisifs y croient

aveuglément, et qu'elles pénètrent partout. Il faut l'avouer cependant, depuis quelque temps on a compris la nécessité de diviser la rédaction des écrits périodiques entre les hommes que leurs connaissances spéciales mettent en état de parler convenablement des choses; aussi remarque-t-on que l'on acquiert dans le monde des idées plus justes des choses et qu'on en parle mieux.

CHAPITRE XVIII.

De la poétique de la musique[1].

S'il n'y avait dans la musique qu'un principe de sensation vague, fondé seulement sur un rapport de convenance entre les sons, ayant pour unique résultat d'affecter plus ou moins agréablement l'oreille, cet art serait peu digne de l'attention publique ; car n'étant destiné qu'à satisfaire un sens isolé, il ne mériterait pas plus de considération que l'art culinaire. Il y aurait en effet peu de différence entre le mérite d'un musicien et celui d'un cuisinier ; mais il n'en est point ainsi. Ce n'est pas seulement l'oreille qui est affectée par la musique ; si celle-ci réunit certaines qualités, elle émeut l'ame, d'une manière indéterminée à la vérité, mais plus puissamment que la peinture, la sculpture ou tout autre art.

Pourtant il faut avouer qu'il fut un temps où l'on croyait que satisfaire l'oreille était l'objet unique de la musique ; ce temps fut celui

(1) Ce morceau a été publié dans la *Revue musicale*, avec quelques changemens.

de la renaissance des arts. Tout ce qui nous reste de monumens de celui-ci depuis le milieu du quatorzième siècle jusqu'à la fin du seizième siècle n'a été composé évidemment que pour l'oreille. Mais que dis-je? ce n'était même pas pour elle que les musiciens écrivaient alors; c'était pour les yeux. Tout leur génie s'épuisait à arranger des sons dans des formes bizarres qui n'étaient sensibles que sur le papier. Les madrigaux, les motets, les messes, toute la musique enfin de ces premiers temps de l'art trouvait cependant des admirateurs, parce qu'on ne connaissait rien de mieux; il ne faut jamais arguer des premiers essais d'un art pour en poser les règles.

Plus tard la musique devint plus agréable et plus faite pour flatter les sens; tous les genres se ressentirent de cette tendance vers le gracieux. On la remarquait dans la musique instrumentale comme dans la vocale, et surtout dans l'opéra. Des airs et puis des airs composaient alors toute la durée d'un spectacle de plusieurs heures. C'est de cette musique prétendue dramatique qu'on a dit qu'elle était *un concert dont le drame était le prétexte*. L'art s'y était amélioré, mais n'était point arrivé à

son but. Pourtant cette musique plaisait à l'oreille, mais ne faisant que cela, elle ne remplissait qu'une de ses conditions.

Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, les idées se tournèrent vers la vérité de déclamation; alors on voulut que la musique fût une langue, et le chant fut négligé pour le récitatif. Cela était bon en soi; mais à force de chercher la vérité de ce langage, on ne vit plus qu'une des facultés de la musique; on négligea les autres, et au lieu d'opéras on eut ce qu'on appelait des *tragédies lyriques*. Dans cette révolution, l'art avait évidemment changé d'objet; il n'était plus possible de dire qu'il fût le plaisir de l'oreille : il fut décidé qu'il doit être celui de l'esprit; car le principe fondamental du nouveau genre, celui qu'on opposait sans cesse à toute réclamation, était celui-ci : *la vérité*. Or, il est évident que la vérité ne s'adresse point à l'oreille; l'esprit seul en jouit. Heureusement Gluck, qui mit ce système en vogue, était plus homme de génie que philosophe; en cherchant cette vérité, jouissance de l'esprit, il trouva *l'expression*, qui est celle du cœur. L'art se trouva par là plus près de son but.

Une fois qu'il fut convenu que la vérité est le principe de la musique comme de tous les arts, on voulut être toujours vrai. La musique est susceptible d'imiter certains effets, tels que le mouvement des flots, la tempête, le ramage des oiseaux, etc. On en conclut qu'elle est essentiellement *imitative*, et l'on ne vit point que cette faculté d'imiter n'est qu'un des cas particuliers de ses fonctions; on ne remarqua point qu'elle est plus satisfaisante quand elle exprime les passions, la douleur, la joie, en un mot, les diverses émotions de l'ame. Des milliers d'exemples auraient dû démontrer qu'elle est un art d'expression; au lieu de cela chacun en fit ce qu'il voulut.

Exprimer, dans le sens le plus étendu, c'est rendre sensibles les idées simples ou complexes et les affections de l'ame. La musique n'est guère susceptible que de la transmission de ces dernières; cependant elle n'y est pas absolument bornée, comme on le verra par la suite.

Quand on dit que la musique exprime les affections de l'ame, on ne prétend pas qu'elle soit capable de rendre compte de ce qu'éprouve tel ou tel individu; elle fait plus: elle émeut l'auditeur, fait naître à son gré des impressions

de tristesse ou de joie, et exerce sur lui une sorte de puissance magnétique au moyen de quoi elle le met en rapport avec les êtres sensibles extérieurs. La musique n'est donc pas seulement un art d'expression, c'est aussi l'art d'émouvoir. Elle n'exprime qu'autant qu'elle émeut, et c'est là ce qui la distingue des langues, qui ne peuvent exprimer que pour l'esprit. Cette distinction fait voir en quoi consiste l'erreur de ceux qui ont cru qu'elle est une langue analogue à toute autre.

La musique émeut indépendamment de tout secours étranger; la parole, les gestes n'ajoutent rien à sa puissance, seulement ils éclairent l'esprit sur l'objet de son expression. Je sais qu'on m'objectera la force que reçoit l'expression musicale d'une prononciation nette et bien articulée de la parole : mais il faut distinguer. S'il s'agit d'un mot, d'une exclamation qui peignent un sentiment vif ou une sensation profonde, l'accent que le chanteur y met en les prononçant devient un moyen d'expression très actif; moyen qui suffit pour émouvoir l'auditeur et qui affaiblit conséquemment l'action de la musique; car nous ne sommes pas organisés de manière à percevoir plusieurs

sensations à la fois par le même sens : un effet ne peut se manifester en nous qu'aux dépens d'un autre. La puissance des paroles dans la musique, dont je viens de parler, se remarque surtout dans le récitatif. Là, il y a une alternative de victoires remportées par les paroles et par la musique : c'est presque toujours dans les ritournelles que celle-ci reprend sa puissance.

Si les vers qui servent de base à la musique n'ont point pour objet un de ces sentimens vifs et profonds qui se peignent par quelques mots; s'ils ont besoin de longs développemens, la musique reprend toute sa supériorité; alors, comme je viens de le dire, les paroles n'ont d'utilité que pour éclairer l'esprit. Dès que celui-ci est initié, ces paroles deviennent inutiles pour l'expression et ne servent plus qu'à faciliter l'articulation de la voix. La musique domine, et l'on n'écoute plus cette suite de syllabes qui frappent l'air sans s'adresser à l'auditeur. Ceci démontre que le reproche qu'on adresse quelquefois aux compositeurs de trop répéter les paroles n'est point fondé lorsque les répétitions ont pout but de donner à la musique le temps de passer par tous les degrés

de la passion, ce qui est le point important; remarquez qu'en parlant de l'effet de la musique sur l'auditeur, en pareille circonstance, je suppose que les sens de celui-ci sont assez exercés pour comprendre les intentions du musicien et les transmettre à son ame.

De tout cela on peut tirer plusieurs conséquences : la première est que ce qu'on appelle communément l'*expression des paroles* n'est point l'objet essentiel de la musique. Je m'explique : ce que le poète lyrique met dans la bouche des personnages de son drame est la manifestation de ce qu'ils éprouvent; mais de deux choses l'une : ou ces personnages ressentent une passion qu'il faut faire partager à l'auditoire, ou ils sont en danger, et il faut intéresser à leur sort. Dans l'un et l'autre cas il faut émouvoir; or, de tous les arts, le plus puissant pour y parvenir est la musique. Les paroles ne peuvent lui prêter qu'un faible secours; il suffit que le public soit instruit de la situation des choses. S'il s'agit au contraire d'un état mixte où l'ame n'est point inerte, quoiqu'elle ne soit pas vivement émue, la musique se met en harmonie avec elle par la suavité de cantilènes un peu vagues, par la richesse des accompagnemens

et par la nouveauté de l'harmonie, qui produisent plutôt des sensations que des émotions. Dans ce cas l'action des paroles est encore plus faible. Enfin, s'il faut que la musique soit l'interprète de bons mots, de plaisanteries et de quolibets, on s'aperçoit au premier abord qu'elle y est complètement inhabile. Si le musicien ne veut rien dérober de l'esprit du poète, il s'efface pour le laisser paraître, et dès lors il est faible et contraint; s'il s'obstine à y mettre du sien, il devient importun.

Je prévois des objections, car tout ceci n'est pas dans les idées reçues. Essayons d'aller au devant et de les résoudre.

« Grétry, dira-t-on, Grétry, l'idole des Fran-
« çais pendant près de soixante ans, brilla
« précisément par cette faculté que vous refusez
« à son art, celle d'exprimer les paroles. Il
« mit souvent plus d'esprit dans sa musique
« que le poète dans ses vers, et c'est surtout
« par là qu'il s'est fait une brillante renommée. »
Distinguons. Grétry, quoique faible harmoniste et musicien médiocre, avait reçu de la nature le don d'inventer des chants heureux, beaucoup de sensibilité musicale, et plus d'esprit que ses livres ne semblent l'indiquer. Ce qui reste de

lui maintenant, ce que les connaisseurs admireront encore quand les progrès de l'art et la mode auront fait disparaître pour toujours ses ouvrages de la scène, ce sont ses mélodies, véritables inspirations d'un instinct créateur, et cette sensibilité qui lui faisait trouver des accens pour toutes les passions. Quant à l'esprit qu'il se piquait d'avoir et qui consiste à faire ressortir un mot, à chercher des inflexions comiques, à sacrifier la phrase ou la période musicale pour ne pas nuire à la rapidité du dialogue, c'est peut-être quelque chose de fort bon dans un certain système, mais ce n'est pas de la musique. Cela plaisait autrefois à des spectateurs français, qui ne cherchaient que le vaudeville dans leurs opéras-comiques, et dont les organes n'étaient point façonnés pour entendre autre chose; mais à l'époque même où Grétry écrivait, les autres peuples de l'Europe entrevoyaient dans la musique un but plus noble que de se rapprocher de la parole, et d'affaiblir l'une pour se mettre à la portée de l'autre. « Tu parles trop pour un homme qui chante, « tu chantes trop pour un homme qui parle », disait Jules César à certain professeur de déclamation qui voulait faire servir la musique

à seconder la parole : cette critique est applicable à tous les musiciens qui ont eu la faiblesse de se laisser diriger par des gens de lettres jaloux de la gloire de leurs hémistiches, et qui se persuadaient que leurs vers étaient ce qu'il y avait de plus important dans un opéra.

Ce n'est pas qu'on doive bannir l'esprit des paroles destinées à la musique, ni même de l'œuvre du musicien; les meilleurs opéras italiens, français et allemands offrent des traits où l'intonation musicale seconde heureusement la parole; il suffit de se souvenir que ce n'est point l'objet essentiel de la musique. D'ailleurs, ces traits où la musique partage l'effet de la parole sont toujours de courte durée. Le musicien ne fait jamais briller le poète sans détourner l'attention de sa musique.

On m'objectera encore qu'il y a beaucoup de morceaux comiques où l'articulation précipitée des paroles produit un bon effet; on pourra même m'opposer des narrations qui n'ont pas empêché les hommes de génie de faire de bonne musique : ceci mérite d'être examiné.

Les opéras bouffes italiens sont remplis de morceaux qu'on appelle *note et parole*; leur

effet est vif, piquant, spirituel; mais il ne faut pas s'y tromper : dans ces morceaux, la qualité des idées musicales est moins importante que le rhythme. Les ouvrages de Fioravanti sont pleins de ces choses dont l'effet est parfait, quoique les pensées du musicien soient communes; c'est que le rhythme en est excellent. Ce rhythme est tout ce qu'on remarque. L'arrangement plus ou moins comique des paroles attire ensuite l'attention, et l'on finit par penser à peine à la musique, qui n'est plus qu'un accessoire. Remarquez d'ailleurs que l'accent bouffon de l'acteur et ses *lazzi* sont pour beaucoup dans l'effet de ces morceaux. Tout cela est bon à sa place; mais, encore une fois, la musique n'y joue qu'un rôle secondaire.

Quant aux narrations, elles sont de deux espèces. Dans la première, le compositeur ne voulant point mettre obstacle à l'articulation des paroles, évite de donner à la voix la phrase mélodique, jette l'intérêt dans l'orchestre sur un thême caractérisé, et ne donne à la voix qu'un débit presque monotone qui permet d'entendre distinctement ce que dit l'acteur. Dans ce cas l'effet est complexe pour les auditeurs dont l'oreille est exercée, et leur attention

se partage entre la scène et la musique; les autres n'entendent que les paroles et peu ou point la musique.

L'autre manière de traiter la narration consiste à ne prendre du sujet que son caractère gai ou triste, tranquille ou animé, et à faire un morceau de musique où les paroles n'ont qu'une action secondaire, tandis que l'attention se porte sur l'œuvre du musicien; tel est l'air admirable *Pria che spunti* du *Matrimonio segreto.*

De quelque manière qu'on envisage l'union de la musique aux paroles, on voit qu'on ne peut sortir de cette alternative : ou la musique domine les paroles, ou les paroles dominent la musique. Il n'y a point de partage possible entre elles, à moins qu'elles ne soient assez faibles pour qu'on soit indifférent à l'une comme aux autres. La musique qui émeut exprime des situations et non des paroles; quand celles-ci se font remarquer, l'autre n'est plus qu'un accessoire; dans le premier cas, l'ame est émue; dans le second, l'esprit est occupé. L'une et l'autre choses sont bonnes quand elles sont employées à propos, car il n'est pas donné à l'homme d'être continuellement ému;

les émotions fatiguent; il faut des repos, et surtout de la variété dans notre manière d'être.

Rien ne prouve mieux la faculté d'émouvoir que possède la musique, indépendamment de la parole, que les effets produits par la musique instrumentale. A la vérité, ces effets n'ont lieu que pour ceux dont l'éducation est faite; mais cela ne conclut rien contre cette proposition, car nous n'avons d'idées que par l'éducation. Quel est l'homme, quelque peu initié à cet art, qui n'ait été ému par les accens passionnés de la symphonie en *sol* mineur de Mozart? Quel est celui qui n'ait senti de l'élévation dans ses idées par le grandiose de la marche de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven? On pourrait citer des milliers d'exemples semblables.

Mais, dira-t-on, la nature de ces émotions est vague et n'a point d'objet déterminé. Sans doute; c'est précisément pour cela qu'elles ont tant d'action sur nous. Moins l'objet est évident, moins l'esprit est occupé, plus l'ame est émue; car rien ne la distrait de ce qu'elle éprouve. Nos perceptions s'affaiblissent par leur multiplicité; elles sont d'autant plus sensibles qu'elles sont plus simples.

Perdons l'habitude de comparer ce qui n'a point d'analogie, et de vouloir que tous les arts agissent de la même manière. La poésie a toujours un objet dont l'esprit s'empare avant que le cœur soit ému ; la peinture n'a d'effet qu'autant qu'elle nous présente avec vérité les scènes ou les objets qu'elle veut reproduire, et qu'elle attaque notre conviction. On ne demande rien de tout cela à la musique : qu'elle nous émeuve, et c'est assez. — Mais sur quel sujet? — Peu m'importe. — Par quels moyens? — Je l'ignore; je dis plus : je ne m'en inquiète guère.

Dira-t-on que cet art serait réduit à n'être qu'un plaisir des sens, s'il en était ainsi? ce serait une erreur. Ainsi que l'amour, s'il a une action physique, il en a une morale aussi. On a souvent eu la fantaisie de comparer la musique à quelque chose, et personne n'a songé à la seule passion dont les symptômes et les effets sont analogues aux siens. Ainsi que l'amour, elle a ses douceurs voluptueuses, ses explosions passionnées, sa joie, sa douleur, son exaltation, et le vague, ce vague délicieux qui n'offre aucune idée déterminée, mais qui n'en exclut aucune. De ce qu'elle ne s'adresse pas à l'esprit, il ne s'ensuit pas qu'elle se borne à

satisfaire l'oreille; car l'oreille n'est que l'organe, et l'ame est l'objet. La musique n'a point par elle-même les moyens d'exprimer les nuances des passions fortes, telles que la colère, la jalousie ou le désespoir; ses accens tiennent de tout cela, mais n'ont rien de positif. C'est aux paroles à éclairer l'auditeur; sitôt que celui-ci est instruit, la musique suffit, car elle émeut. Le musicien ne doit donc pas perdre son temps à chercher les limites de nuances qu'il n'est pas en son pouvoir d'exprimer. Tous les conseils que Grétry a donnés à cet égard, dans ses *Essais sur la Musique*, sont illusoires.

Les principes de la poétique et de la philosophie de la musique sont très déliés, très difficiles à saisir, plus difficiles encore à présenter avec évidence; de quelque manière qu'on les considère, on arrivera à cette conclusion, que la musique n'est ni un art d'imitation, ni une langue, mais l'art d'exprimer, ou plutôt d'émouvoir.

Ceci posé, il devient évident que les enthousiastes de telle ou telle manière, de telle ou telle école, de tel ou tel genre, ne comprennent point le but de la musique. Les préférences que certaines personnes manifestent pour la

mélodie, ou pour l'harmonie, ou pour les moyens simples, ou pour les modulations recherchées et multipliées, sont autant d'erreurs par lesquelles on prétend limiter l'action de l'art, qui a besoin de toutes ces choses et de beaucoup d'autres. Gluck croyait qu'il est nécessaire de lier si bien le récitatif aux airs, qu'on ne pût presque pas sentir où commencent ceux-ci. Le résultat de son système devait être une certaine monotonie qui a peut-être fait vieillir trop vite ses chefs-d'œuvre dramatiques; depuis quelques années on a reconnu que l'effet des morceaux gagne à ce qu'on sente bien où ils commencent, parce que l'attention de l'auditoire est plus grande, et l'on a cherché à les séparer du récitatif autant qu'on l'a pu. On n'a fait en cela que recommencer ce qui se pratiquait avant la révolution opérée dans la musique dramatique par le grand musicien qui vient d'être nommé. Mais de ce que la mode a changé, il ne faut pas croire que le système de Gluck fût absolument mauvais; car, à la monotonie près, il y a dans ce système une vivacité d'expression dont l'application peut être excellente en beaucoup de circonstances, et qui est du domaine réel de l'art. La simpli-

cité d'instrumentation a fait place à une richesse qui tient quelquefois de la profusion : faut-il condamner l'une ou l'autre? Non; car il est de certaines situations qui demandent de la simplicité, et d'autres qui exigent un plus grand développement de moyens. Enfin, tous les compositeurs de l'ancienne école ont considéré le luxe des fioritures comme destructif de l'expression dramatique; dans la musique de nos jours, au contraire, on les multiplie à l'excès. Les partisans de l'ancienne tragédie lyrique affirment que cette dernière méthode est ridicule, en ce qu'elle est souvent en opposition avec les sentimens dont les personnages sont animés, et les amateurs de la musique nouvelle traitent de gothique celle qui n'est pas enrichie de ces brillantes fantaisies. Les uns et les autres ont tort; les premiers, parce que la musique doit avoir des momens de repos, et ne peut pas toujours exprimer ou émouvoir; les autres, parce qu'il est telle situation où l'on ne pourrait employer les traits, les trilles, les groupes et les points-d'orgue, sans détruire tout principe de vérité. Rossini, qui a multiplié dans sa musique les choses de ce genre plus qu'on ne l'avait fait jusqu'à lui,

a fait voir qu'il sait y renoncer quand il en est temps, particulièrement dans le beau trio de *Guillaume Tell*. En un mot, émouvoir étant le but, tous les moyens sont bons pour y parvenir; il ne s'agit que de les employer à propos. Je ne connais aucun système, aucun procédé, qui ne puisse avoir son effet; l'avantage qu'il y aurait à n'en rejeter aucun serait d'obtenir une variété qu'on ne rencontre à aucune époque de l'histoire de l'art, parce qu'on s'est toujours attaché à tel ou tel système, à l'exclusion de tout autre.

A l'égard de la musique instrumentale, la carrière est encore plus étendue parce que l'objet est plus vague. Pour y réussir ou pour en juger il est indispensable de se défendre encore de ces penchans ou de ces aversions qui ne prennent leur origine que dans nos préjugés. Il faut de la science, disent les uns; il faut de la grace surtout, disent les autres. — Moi j'aime le brillant et les traits en notes rapides. — Moi je les déteste. — Vive la musique sage et pure de Haydn! — Non; vive la pénétrante passion de Mozart! — Eh non! vive la verve originale de Beethoven! Que signifie tout cela? est-ce à dire que chacun de

ces grands artistes, en ouvrant des routes nouvelles, ait eu moins ou plus de mérite que les autres? et parce qu'il en est un qui est venu le dernier et qui a fait des choses dont on ne sentait pas le besoin auparavant, faut-il en conclure que lui seul a connu le véritable objet de l'art? Ne voulez-vous qu'un genre? vous serez bientôt fatigué de ce qui d'abord aura fait vos délices. Quelque autre nouveauté viendra qui mettra en oubli l'objet de vos affections, et de cette manière l'art musical sera comme Saturne, qui dévorait ses enfans. En marchant sans cesse vers un but qu'on n'atteindra jamais, on perdra sans retour le souvenir des routes qu'on aura suivies. Quelle extravagance de ne croire qu'en soi, et de s'imaginer qu'on a des sens plus perfectionnés ou un jugement plus sain que ceux par qui l'on a été précédé! On sent autrement, on juge d'autre sorte, et voilà tout. Les circonstances, l'éducation et surtout les préjugés nous obsèdent en tout ce que nous faisons, et ce sont les résultats de leur action que nous prenons pour ceux d'une raison supérieure. Encore une fois, ne rejetons rien de ce qui est à notre disposition; usons de tout en temps, et nous en serons plus riches.

Pour jouir des beautés passées de mode et pour en sentir le mérite, plaçons-nous dans la position où était l'auteur lorsqu'il écrivit son ouvrage; rappelons-nous ses antécédens; peignons-nous l'esprit de ses contemporains et oublions pour un instant nos idées habituelles : nous serons étonnés d'être devenus sensibles à des choses dont nous n'aurions pu reconnaître le mérite si nous nous fussions obstinés à prendre pour objet de comparaison les productions qui sont plus en rapport avec l'état avancé de l'art et avec nos penchans. Par exemple, si l'on veut juger du mérite de Haydn et de ce qu'il a fait pour les progrès de la musique, qu'on se fasse jouer une symphonie de Van Malder ou de Stamitz, ou un quatuor de Davaux ou de Cambini, et l'on verra un génie du premier ordre créer en quelque sorte toutes les ressources dont les compositeurs usent aujourd'hui. Que revenant ensuite à Beethoven pour le comparer au père de la symphonie, on examine les qualités qui brillent dans les ouvrages de l'un et de l'autre, et l'on se convaincra que si Beethoven l'emporte sur Haydn pour la hardiesse des effets, il lui est bien inférieur sous les rapports de la netteté de conception et de

plan. On verra Haydn développant avec un art infini des idées souvent médiocres et en faire des merveilles de formes, d'élégance et de majesté, tandis qu'on remarquera dans les productions de Beethoven un premier jet admirable et des pensées gigantesques, qui, à force de développemens puisés dans une vague fantaisie, perdent souvent de leur effet en s'avançant, et se terminent en faisant regretter que l'auteur n'ait pas fini plutôt.

Avec cette sage direction de ses impressions, chacun parviendra à se défaire de ses préjugés et de ses penchans exclusifs : l'art et les jouissances qu'il procure y auront gagné. Les artistes éclairés ont un avantage incontestable sur les gens du monde; celui de se plaire à entendre la musique des hommes de génie de toutes les époques et de tous les systèmes, tandis que les autres n'admettent que celle qui est en vogue, et ne comprennent que celle-là. Les premiers ne cherchent dans la musique ancienne que les qualités qui sont de son essence; mais les autres n'y retrouvant pas leurs sensations habituelles s'imaginent qu'elle ne peut en procurer d'aucune espèce. Il faut plaindre les hommes qui mettent ainsi des

bornes étroites à leurs jouissances, et qui n'essaient même pas d'en agrandir le domaine; il est vraisemblable que leur nombre diminuera dès que les compositeurs auront compris que tous les styles avec tous leurs moyens sont bons à employer, et lorsqu'ils se seront déterminés à reprendre en quelque sorte l'art en sous-œuvre.

CHAPITRE XIX.

De l'analyse des sensations produites par la musique.

J'imagine qu'en écoutant de la musique l'homme qui n'a point étudié cet art et qui ignore ses procédés n'en reçoit qu'une sensation simple. Pour lui, un chœur composé d'un grand nombre de voix n'est que comme une voix puissante, un orchestre n'est qu'un grand instrument. Il n'entend point d'accords, point d'harmonie ni de mélodie, point de flûtes ni de violons : il entend de la musique.

Mais à mesure que cet homme écoute, ses sensations se compliquent. L'éducation de son oreille se fait insensiblement; il finit par discerner le chant de l'accompagnement et se forme des notions de mélodie et d'harmonie. Si son organisation est favorable, il arrivera au point de distinguer la différence de sonorité des instrumens qui composent l'orchestre, et par reconnaître dans les sensations qu'il recevra de la musique ce qui appartiendra à la composition et ce qui sera l'effet du talent des

exécutans. L'expression plus ou moins heureuse des paroles, les convenances dramatiques et les effets du rhythme sont encore des choses sur lesquelles il apprendra à former des jugemens; son oreille ne sera insensible ni au défaut de justesse, ni au manque de mesure; mais il ne sera affecté de toutes ces choses que par instinct et par habitude de comparer ses sensations. Parvenu à ce point, il sera comme tous les hommes bien élevés qu'on rencontre tous les jours dans les salles de spectacles; car le public éclairé qui fait les réputations des artistes n'en sait pas davantage, et ne peut porter plus loin ses analyses. Dans l'harmonie, ce public n'entend point d'accords; une phrase qui se représente à lui accompagnée de diverses manières est toujours la même phrase. Les nuances délicates de forme qui composent une grande partie du mérite d'une composition n'existent point pour lui; en sorte que s'il est moins choqué que les artistes des défauts d'une composition incorrecte, il est moins touché des beautés de la perfection.

N'est-il donc aucun moyen d'aller au-delà de cette perception incomplète de l'effet des sons, à moins de se faire initier à la science

musicale? et faut-il absolument faire une étude longue et fastidieuse des principes et des procédés de cette science pour en goûter tous les résultats? Si je parlais en artiste, je répondrais affirmativement, et je dirais avec orgueil qu'il est pour moi de certaines jouissances dans la musique qui ne seront jamais le partage des gens du monde; je soutiendrais même que ce sont les plus vives, afin de faire mieux ressortir cette espèce de supériorité que me donne un savoir spécial. Mais ce n'est pas pour cela que j'ai entrepris d'écrire mon livre. Indiquer les moyens d'augmenter les jouissances et de diriger le jugement sans être obligé de se soumettre à un long noviciat qu'on a rarement le temps et la volonté de faire, tel est mon but : voyons donc par quoi l'on peut remplacer, jusqu'à certain point, l'éxpérience de l'artiste et le savoir du professeur.

Je suppose qu'un auditoire sensible aux accens de la musique assiste à la représentation d'un opéra nouveau; que le nom du compositeur lui est inconnu, et que le genre de la musique est neuf et d'une originalité telle que toutes les habitudes harmoniques et mélodiques de cet auditoire sont troublées. D'après

ces données, voici ce que je crois convenable de faire pour analyser la nouvelle composition.

Le premier effet d'un nom célèbre d'artiste est d'inspirer de la confiance et des préventions favorables ; par un effet contraire on éprouve je ne sais quelle défiance d'un nom inconnu, et le premier mouvement est de condamner les choses qu'on ne connaît pas. On désire de la nouveauté, mais il faut juger ce qui est nouveau ; on craint de se compromettre, et comme en général il y a moins de bonnes choses que de mauvaises, on croit qu'il est plus sûr de condamner au premier abord que d'approuver. Il y a bien plus de sécurité avec les célébrités ; elles dispensent d'énoncer une opinion générale, et c'est déjà quelque chose ; ensuite il est à peu près certain qu'il se trouve dans l'opéra des beautés à peu près égales aux défauts ; il est donc permis de porter des jugemens qui ne compromettent point pour l'avenir : telles sont, on ne peut en douter, les causes des opinions prématurées qu'on énonce chaque jour dans le monde. Ces choses sont les conséquences de l'organisation humaine et de la société. La première règle qu'il

faut se faire, pour procéder à l'analyse des sensations qu'on éprouve à l'audition d'un ouvrage nouveau, est donc de se défier de ses préventions, et d'être convaincu qu'il arrive rarement de n'être pas trompé par elles au premier abord. La difficulté de ne point se tromper est d'autant plus grande que le genre de la musique est plus nouveau; car il est bien rare que l'extrême originalité ne blesse pas d'abord. Qu'on se rappelle les jugemens défavorables qu'on a portés de la musique du *Barbier de Séville* à sa première représentation, et des compositions de Beethoven, quand on les entendit la première fois: cet exemple doit servir de leçon. On aura beaucoup fait quand on se sera défendu de la précipitation des jugemens; car il coûte bien moins de suspendre son opinion que de revenir sur ce qu'on a dit. Que de fois il est arrivé de persister dans des erreurs manifestes, uniquement parce qu'on les avait professées et par un intérêt d'amour-propre mal entendu!

D'autres motifs doivent nous mettre en garde contre notre penchant à nous prévenir pour ou contre. Quelle musique, si bonne qu'elle fût, n'a point perdu son charme par l'effet d'une mauvaise exécution? Quelle platitude

n'a point fasciné les sens, lorsque de grands artistes en étaient les interprètes? La musique, telle qu'elle sort des mains du compositeur, est une table rase; l'exécution bonne ou mauvaise en fait quelque chose ou rien.

C'est encore une suite de la conformation humaine de croire que tout va s'améliorant dans les arts et dans la littérature comme dans l'industrie. Il en résulte qu'on se croit, en général, appelé à remettre en question les vieilles renommées, et à prononcer en dernier ressort. Mais dans ces singuliers arrêts de cassation, où l'on penche ordinairement à décider que les générations passées ont eu tort d'admirer les productions de leur temps, on ne tient pas compte de la différence des circonstances, des formes de mode qui emportent le fond, ni des traditions d'exécution qui sont perdues. On se croit suffisamment instruit après une mauvaise audition dans laquelle on était bien plus disposé à chercher le côté ridicule qu'à écouter véritablement. Que de jugemens de cette espèce! On en a vu un exemple frappant de nos jours, à propos du fameux *Alleluia* de Hændel. Ce beau morceau, après avoir été étudié avec une attention religieuse dans l'In-

stitution royale de Musique religieuse dirigée par M. Choron, y fut exécuté avec une conviction qui entraîna celle du public, et qui fit naître le plus vif enthousiasme dans l'auditoire. Quelque temps après, le même morceau fut donné par la Société des concerts à l'École royale de Musique : on devait tout attendre des chœurs et de l'orchestre admirable de ces concerts; mais la plupart des artistes qui en faisaient partie, admirateurs exclusifs de Beethoven et de l'école moderne, n'exécutèrent le chef-d'œuvre de Hændel qu'avec des préventions défavorables, en ricanant et sans soins; l'ouvrage ne fit point d'effet, et il fut décidé que cette musique formidable était *une perruquerie*.

Que si l'on parvient à se défendre de toutes les faiblesses qui faussent le jugement et gâtent les sensations, alors commencera réellement l'action de l'intelligence pour l'analyse des sensations, et pour juger de leur nature. La première chose qu'il faudra examiner sera l'objet du drame, si, comme je l'ai dit, il s'agit d'un opéra. Si le sujet est historique, on pourra reconnaître au premier abord si l'ouverture est analogue à son caractère; s'il est de fantaisie, il sera seulement possible de juger si

elle est agréable et bien faite. Agréable? c'est ce que tout le monde est appelé à juger; bien faite? c'est le point de la difficulté. La bonne ou mauvaise facture dépend de l'ordre qui règne dans les idées. Une ouverture peut être riche d'invention et être mal faite; car si les idées abondantes n'ont point de liaison entre elles, elles fatigueront l'attention sans charmer l'oreille. C'est une chose d'expérience qu'une phrase, quel que soit son agrément, n'est point comprise à la première audition. Ce n'est qu'après avoir été répétée plusieurs fois qu'elle se grave dans la mémoire et qu'on en remarque toutes les qualités. Mais s'il y a beaucoup d'idées dans un morceau et si chacune d'elles est répétée plusieurs fois, le morceau sera très long et fera naître la fatigue. D'ailleurs, il serait difficile de bien retenir et saisir également beaucoup de phrases différentes. Il faut donc qu'il n'y ait pas plus d'idées dans un morceau que ses dimensions n'en peuvent comporter sans fatiguer l'attention de l'auditoire; d'où il suit qu'un petit nombre de phrases bien disposées et ramenées avec adresse composent un morceau bien fait et facile à comprendre. D'un autre côté, si les idées principales d'une

ouverture se représentaient toujours de la même manière, l'ennui naîtrait de cette uniformité; l'ouverture sera donc d'autant mieux faite que les idées seront présentées successivement avec des formes plus riches d'harmonie ou d'instrumentation, de manière qu'elles se termineront par une péroraison brillante où le compositeur fera entrer des modulations inattendues qu'il aura réservées pour ce moment final; car s'il en usait plus tôt, il finirait plus faiblement qu'il n'aurait commencé, ce qui, en toute chose, est contraire à la gradation des émotions.

Une fois instruit de ces choses, si l'on se donne la peine d'en suivre les détails, on finira par s'habituer à les distinguer promptement, et par sortir de ce vague qui traîne l'indécision à sa suite. Il sera dès lors facile de se former une opinion d'un morceau de ce genre. Sans doute, on ne parviendra jamais sans être profondément musicien à discerner dans la rapidité de l'exécution un accord d'un autre; à reconnaître l'avantage qu'il y aurait eu à faire usage de telle harmonie sur tel passage au lieu de telle autre; à sentir l'élégance de certains mouvemens harmoniques ou les défauts

de certains autres ; de longues études peuvent seules donner la promptitude de perception nécessaire pour porter des jugemens de cette espèce; mais on peut augmenter ses jouissances musicales, sans arriver à ce point de connaissances positives.

Le plaisir ou la froideur qu'on éprouve en écoutant un air, un duo, un morceau d'ensemble ou un finale, ne dépendent pas toujours des qualités de la musique; la situation dramatique est pour beaucoup dans l'effet que ces morceaux produisent sur nous. Cet effet est satisfaisant ou défavorable, selon qu'il y a convenance ou inconvenance avec l'objet de la scène. De là vient que certains morceaux plaisent beaucoup dans un salon avec un simple accompagnement de piano, et déplaisent au théâtre. Le mauvais effet d'un air, d'un duo, ou de tout autre morceau, peut venir de ce que leur caractère n'est point analogue avec l'objet de la scène, ou de ce qu'ils prolongent trop une situation languissante, ou enfin de ce qu'une idée principale et saillante n'a pas assez de développement. La première chose, lorsqu'on veut juger d'un morceau scénique, est donc de faire la part du mérite dramatique,

et celle de la musique proprement dite. Il est vrai que cette musique, si bonne qu'elle puisse être, ne l'est qu'autant qu'elle est convenable pour la place qu'elle occupe; mais cela ne conclut rien pour ou contre le mérite du compositeur; car il est des musiciens de génie qui ne sont point nés pour écrire de la musique scénique, quoiqu'ils soient capables de produire de belles choses d'un autre genre; tandis qu'il en est d'autres dont les idées sont communes, quoiqu'ils aient le sentiment des convenances de la scène. Cette distinction est une des plus difficiles à faire; car il faut, pour y parvenir, résister à des impressions puissantes par lesquelles on est dominé; il ne faut même pas se persuader qu'elle soit possible à une première audition. Les musiciens de profession les plus expérimentés même sont rarement capables d'un pareil effort. Cela fait voir qu'il faut se défier des jugemens précipités que l'amour-propre nous porte souvent à faire.

Dès qu'on est parvenu à distinguer ce qui concerne le mérite scénique de celui de la musique en elle-même, il faut procéder avec ordre à l'examen de celle-ci. Parmi ses quali-

tés, une des plus importantes doit être la variété; il faut donc considérer d'abord si elle en est pourvue. La variété, comme la monotonie, peut exister dans une foule de choses. Elle est remarquable surtout dans la forme des pièces. Les airs d'un opéra, par exemple, peuvent, comme on l'a vu précédemment, se présenter sous la forme du rondeau, de la cavatine ou air sans reprise, de l'air à un seul, à deux ou à trois mouvemens, alternativement vifs et lents, ou enfin sous l'aspect de la romance ou de simples couplets. Si toutes ces formes, ou du moins la plupart d'entre elles, se présentent dans le cours d'un opéra, on éprouve, sans en remarquer la cause, l'effet de cette variété; mais si les mêmes formes se reproduisent sans cesse, comme celles des airs à trois mouvemens, dans la plupart des opéras italiens modernes, ou des couplets et des romances dans beaucoup d'opéras français, l'effet inévitable sera la monotonie, et partant le dégoût.

Ce sera pis encore si les duos sont coupés dans la forme des airs; enfin, si la nature des idées a de la similitude, si les mélodies sont d'un caractère uniforme, si les moyens de mo-

dulation, d'harmonie ou d'instrumentation ont de l'analogie, l'ennui naîtra sans nul doute d'une composition dont chaque partie, considérée isolément, serait cependant digne d'éloges. Cet effet est plus commun qu'on ne pense. Il y a des multitudes de jolis airs qui ont du succès lorsqu'ils sont exécutés isolément, et qui perdent tout leur effet au théâtre, à cause de leur ressemblance avec d'autres morceaux du même ouvrage. Après l'examen des convenances dramatiques, celui de la variété ou de la ressemblance des formes est donc un des plus nécessaires pour juger du mérite d'une composition.

Les qualités mélodiques d'un air ou d'un duo sont comme celles de la conception dramatique, du domaine du génie, et ne sont soumises qu'aux seules conditions de plaire ou d'émouvoir; pourvu que le rhythme et la quantité périodique des phrases en soient régulièrement construits, le reste est du ressort de la fantaisie, et ne peut être limité par l'autorité de qui que ce soit. Moins l'œuvre du musicien a de rapport avec ce qu'on a fait précédemment, plus il est prêt du but qu'il veut atteindre. Il ne peut plaire à tout le monde, car il n'est

point d'artiste qui ait joui de cet avantage; mais personne n'est en droit de discuter le penchant ou l'éloignement qu'on éprouve pour ses productions, car c'est involontairement qu'on se plaît ou qu'on se déplaît à entendre une mélodie. Il est pourtant un signe certain de la bonté de celle-ci; c'est l'approbation du plus grand nombre qu'on appelle communément l'approbation générale. Je n'entends point par là le suffrage des habitués de certain théâtre, de certaine ville, de certain pays; mais celui de toutes les populations policées, consacré par un laps de temps considérable. Ce genre d'approbation n'a jamais été donné aux choses médiocres, et c'est en ce sens qu'on dit avec beaucoup de justesse que l'opinion publique est toujours équitable.

Le simple amateur de musique, c'est-à-dire celui qui n'a de rapport avec cet art que par les sensations qu'il lui procure, manque de l'érudition nécessaire pour savoir si l'invention de certaines mélodies appartient à l'auteur d'un opéra où elles se trouvent placées, ou si elles ne sont qu'un plagiat; mais c'est un soin dont il ne doit guère s'embarrasser. Les plagiats peuvent se diviser en deux espèces : dans

la première se rangent ces réminiscences vulgaires où l'auteur reproduit sans pudeur ce que vingt autres ont fait avant lui, sans se donner la peine de déguiser ses larcins, ou peut-être sans pouvoir le faire. Le mépris public est ordinairement le prix de ces choses, et l'oubli profond dans lequel elles ne tardent point à tomber est le juste châtiment de ceux qui méprisent assez leur art pour le traiter avec si peu de conscience. L'autre espèce de plagiat est celle que les plus grands génies n'ont point dédaignée. Elle consiste à prendre dans des ouvrages ignorés de bonnes choses dont l'art peut s'enrichir, et à les utiliser en les animant comme fait le génie de tout ce qu'il entreprend. Les érudits, ou si l'on veut les pédans, ne manquent jamais de découvrir les sources où l'on a puisé, et d'en faire grand bruit; mais le public n'y prend point garde pourvu qu'on l'amuse, et il a raison. On n'a que trop délaissé de belles phrases et de mélodies auxquelles il ne manque que d'être habillées un peu plus à la moderne pour produire les plus beaux effets; c'est les sauver du naufrage que de les reproduire dans de nouvelles compositions en leur prêtant des graces

nouvelles. Quoiqu'en puissent dire les savans, un amateur qui ne veut analyser ses sensations que pour leur donner plus d'activité fera donc bien de ne point mettre sa tête à la torture pour découvrir des ressemblances qui troubleraient inutilement ses plaisirs, et qui finiraient par lui en faire trouver d'imaginaires.

Une des erreurs dans lesquelles tombent le plus communément les gens du monde, lorsqu'ils assistent à la représentation d'un opéra nouveau, consiste à confondre les ornemens que les chanteurs ajoutent aux mélodies avec ces mêmes mélodies, et à se persuader que c'est dans ces ornemens que consiste le mérite de la musique. Le fond sur lequel ces broderies sont placées reste souvent inaperçu, jusque là qu'il est arrivé à certains habitués d'un théâtre de ne plus reconnaître un air, parce qu'il était chanté d'autre manière que celle qui leur était familière. Un peu d'attention accordé à la contexture des phrases mélodiques donnera bientôt l'habitude de les séparer de toutes les fioritures dont elles sont habillées par les chanteurs; car ces fioritures n'ont aucun sens musical. Lorsqu'on applaudit à outrance un chanteur pour ses tours de force, ce n'est pas

qu'elles procurent le moindre plaisir, mais c'est parce qu'elles étonnent. Il ne s'agit donc que de remarquer dans le chant ce qui présente à l'oreille un sens complet, susceptible d'être du moins décomposé en élémens de phrases. Avec cette habitude, on ne confondra plus ce qui n'est que le résultat de la flexibilité du gosier avec ce qui appartient au génie du compositeur. Il est des musiciens qui affirment que les mélodies vagues et peu remarquables sont les seules qui se prêtent à recevoir les broderies des chanteurs, et ils citent pour preuve de la réalité de leur opinion la musique des opéras de Mozart, dans laquelle le plus intrépide faiseur de notes ne peut rien introduire d'étranger ; mais c'est toujours par un faux raisonnement qu'on conclut du particulier au général. Les mélodies de Mozart, qui sont ravissantes d'expression, sont presque toutes empreintes d'un caractère harmonique; c'est-à-dire qu'elles laissent soupçonner par la succession de leurs sons l'harmonie dont elles doivent être accompagnées; il en résulte que le chanteur est retenu dans des bornes étroites par la crainte de faire entendre dans ses fiori-

tures des sons étrangers à cette harmonie. Ajoutez à cela que ces mélodies, tout admirables qu'elles sont, n'ont pas une construction favorable à l'émission libre et naturelle de la voix, comme les cantilènes italiennes; le génie prodigieux du compositeur s'y manifeste toujours, mais on y voit jusqu'à l'évidence que l'art du chant ne lui était pas familier. En résumé, il n'est point vrai qu'une mélodie est médiocre par cela seul qu'on peut la broder et la varier avec facilité. Il y a sans doute d'excellente musique qui n'admet point de broderies, mais c'est par d'autres motifs que cette règle qu'on veut donner. Il serait plus juste de dire qu'il est des mélodies qui n'ont pas été composées pour admettre des fioritures, et d'autres qui ont été faites pour favoriser le chanteur; les unes et les autres peuvent être excellentes, chacune en leur genre; un amateur attentif ne s'y trompera jamais. Si le chanteur se borne à faire entendre la mélodie dans toute sa simplicité, il pourra en conclure qu'elle n'est point de nature à être ornée; car les exécutans résistent rarement au désir de faire briller leur habileté : il est cependant des cas

où ils ont assez de goût pour sentir que le chant simple vaut mieux que ce qu'ils pourraient y mettre; mais cela est fort rare.

D'après tout ce qui vient d'être dit, on voit que, pour se former une opinion des qualités d'un air ou d'un duo, il est nécessaire, 1° de le considérer d'abord sous le rapport des convenances scéniques; 2° d'en comparer la forme avec celle des autres morceaux du même genre qui se trouvent dans le même ouvrage, pour s'assurer que les conditions de la variété y sont; 3° d'en constater la régularité de rhythme et de quantité symétrique; 4° de remarquer si la mélodie laisse des impressions de nouveauté ou de banalité; 5° et enfin d'en séparer l'œuvre du compositeur de ce qui n'est que l'effet de l'habileté du chanteur. Au moyen de ces analyses on pourra raisonner de la bonté ou des défauts d'un morceau de cette espèce de manière à n'émettre que des opinions fondées. Il est sans doute d'autres choses qui entrent dans la conception d'un air ou d'un duo : l'harmonie plus ou moins bien choisie, le système d'instrumentation plus ou moins élégant et convenable, sont aussi des qualités qui méritent d'être examinées; mais elles ne

peuvent entrer dans l'éducation de l'oreille qu'après les objets dont je viens de parler; car les perceptions de ceux-ci sont plus simples que celles des autres. Je ne doute pas qu'en habituant l'oreille et le jugement à faire ces analyses avec promptitude, on ne parvienne à les familiariser avec les combinaisons de l'harmonie. Quant au système d'instrumentation, il se trouvera sans doute parmi mes lecteurs quelque habitué des théâtres lyriques doué de sensibilité musicale; eh bien! qu'il examine ce qui s'est passé en lui depuis le temps où il entend de la musique dramatique; il verra que son oreille distingue maintenant dans l'orchestre une foule de détails qui étaient nuls pour lui dans l'origine, et qu'il jouit des jolis traits de violon, de flûte ou de hautbois, qui d'abord frappèrent inutilement son ouïe. Il n'est rien que nous ne puissions apprendre à voir ou à entendre, par le seul fait de la volonté de regarder ou d'écouter.

A mesure que les voix se multiplient avec les personnages et que les combinaisons se compliquent, il devient plus difficile d'analyser les sensations; de là la peine qu'on éprouve à se faire une opinion des quatuors, morceaux

d'ensemble et finales, aux premières représentations d'un opéra ; on n'y est ordinairement frappé que d'une seule chose, l'intérêt général ; mais le plus souvent ce sont des considérations dramatiques qui déterminent les jugemens qu'on en porte. Ces considérations sont en effet d'une haute importance ; car plus le nombre des personnages qui sont en scène devient considérable, plus il est nécessaire que la scène soit animée. A cet égard, il est bon de faire quelques observations.

Depuis qu'on a imaginé les morceaux d'ensemble et les finales, on a varié sur leur but dramatique ; mais, en général, on les a considérés comme des moyens d'accroître l'intérêt par des oppositions de caractères et de passions. D'accord sur ce point, les musiciens ne l'ont pas été sur les moyens. Les uns, considérant que l'action doit être d'autant plus languissante que le nombre des personnages mis en scène est plus grand, si ceux-ci n'y prennent une part active, ont voulu que les quatuors, sextuors ou finales eussent une marche rapide : tel est le système des compositeurs français et allemands ; les autres, au contraire, ont pensé qu'il est nécessaire de profiter de l'occa-

sion où beaucoup de chanteurs sont réunis pour produire de beaux effets de musique, au risque de faire languir l'action dramatique; de là les longs concerts qu'on trouve dans les finales ou les autres morceaux d'ensemble de l'école italienne moderne. Ces deux systèmes ont, parmi les amateurs et les artistes, beaucoup de partisans et de censeurs; les uns entraînés par leur goût pour les convenances dramatiques et leur penchant pour ce qui est raisonnable, les autres dominés par leur sensibilité pour la musique; car toute la différence d'opinion réside en deux systèmes différens, qui ont leurs qualités et leurs défauts. Le système dramatique est d'un effet plus sûr à la première représentation d'un opéra, surtout en France, parce que l'on s'y occupe plus du sujet de la pièce et de la marche de l'action que de la musique; mais dans la suite on voit souvent que le système musical l'emporte, et qu'il donne aux succès plus de consistance.

D'après ce qui vient d'être dit, il est évident que les sensations sont complexes dans l'audition des morceaux d'ensemble et des finales; il est donc à peu près impossible de les analyser d'abord; les artistes les plus expérimentés

n'y parviennent pas toujours; il leur arrive même souvent de prononcer à ce sujet des jugemens qu'ils désavouent ensuite. Ce n'est qu'après avoir entendu deux ou trois fois les morceaux de cette espèce qu'on peut se faire une idée nette de leur construction et en apprécier le mérite. Tout ce qui concerne leur partie mélodique s'analyse de la même manière que dans les airs et les duos; mais il est une condition de perfection pour ces morceaux qui doit offrir plus de difficulté à quiconque n'a point fait une étude sérieuse de l'art: c'est la disposition des voix, et les mouvemens contrastés qui en résultent. Pour vaincre cette difficulté, il est nécessaire de séparer d'abord ce qui appartient à l'expression dramatique et à la mélodie du reste des parties constitutives du morceau, et de fixer son opinion sur ces objets; portant ensuite et successivement son attention sur les détails du mouvement des voix, des oppositions de caractère, d'harmonie et d'instrumentation, on pourra se former peu à peu des notions de toutes ces choses, et l'on finira par être si bien familiarisé avec elles qu'on n'éprouvera plus de difficulté à les réunir et à en apprécier l'ensemble, au lieu de

n'en recevoir qu'un plaisir vague, tel que l'éprouve le public, qui n'a point appris à réfléchir sur ses sensations.

La musique d'église est plus simple que la musique dramatique sous de certains rapports, et plus compliquée sous d'autres points de vue. Dans son origine, ce n'est que l'expression d'un sentiment religieux dégagé de passion, et conséquemment fort simple. Mais le besoin que nous avons d'émotions n'a pas permis aux musiciens de rester long-temps dans des limites si étroites. Les textes sacrés, les psaumes, les proses, contiennent des récits douloureux, des élans de joie, et un langage figuré empreint de toute la pompe de l'Orient; le sentiment pieux qu'enveloppent ces figures et ce langage a disparu aux yeux de beaucoup de compositeurs pour ne leur laisser apercevoir que la possibilité d'exprimer ces douleurs, ces joies du roi prophète, ou les événemens retracés dans le symbole des apôtres. Dès lors, il a fallu avoir recours aux moyens ordinaires employés dans la musique dramatique, et s'en servir avec les modifications d'un style plus sévère. Ces innovations ont trouvé des censeurs et des partisans comme toutes les nouveautés

qu'on introduit dans les arts. Le parti le plus sage, dans ces sortes de disputes, est de considérer qu'il y a des beautés et des défauts inhérens à chaque genre, et qu'il n'est rien dont un homme de génie ne puisse tirer parti. Il ne peut pas exister de musique qui ne suive la marche du goût général et qui soit absolument étrangère aux progrès du genre dramatique; car celui-ci est d'un usage si général qu'il est connu de tout le monde, et qu'il est nécessairement le régulateur des autres. Après avoir éprouvé toutes les émotions du théâtre, on est disposé à goûter une musique simple et calme pendant toute la durée d'un office; les compositeurs ont donc été entraînés par la nécessité à faire passer dans leur musique sacrée un peu de l'expression mondaine de l'opéra. Toutefois, il ne faut pas croire que la musique d'église calme et majestueuse ne puisse être goûtée aujourd'hui. Qu'on prenne, par exemple, les messes ou les motets de Palestrina, ou, dans un autre genre, les psaumes de Marcello, et l'on verra qu'avec une bonne exécution, cette musique agira sur un auditoire sensible, comme pourrait le faire un style plus moderne, mais avec des effets différens.

Pour se disposer à goûter de la musique religieuse d'un caractère grave et antique, il faut d'abord se dépouiller de ses habitudes, et se bien pénétrer de cette vérité, que l'art a plus d'un moyen pour arriver jusqu'au cœur; car les obstacles que nous opposons par notre volonté à certaines émotions contre lesquelles nous avons des préjugés les empêchent de naître. Une fois mis dans une disposition d'attention et de désir d'éprouver du plaisir, nous ne tardons guère à en ressentir, si l'ouvrage que nous écoutons renferme des beautés réelles, quoique ces beautés soient d'un ordre étranger à nos idées ordinaires. Il ne s'agit donc plus que d'analyser nos sensations, et pour cela nous devons procéder comme pour la musique d'un autre genre.

Les cantilènes de la musique religieuse sont rarement aussi faciles de perception que celles de la musique dramatique, parce qu'elles sont plus intimement liées à l'harmonie. Ajoutez à cela qu'elles sont le plus souvent mêlées d'imitations, de fugues et de toutes les formes scientifiques dont on a vu le détail précédemment; aussi n'est-il guère possible de classer dans la mémoire cette espèce de mélodie,

comme on le fait de celles des opéras. A cause de cette difficulté, il faut percevoir en masse les impressions de la musique religieuse, c'est pourquoi elle exige plus d'aptitude à analyser l'harmonie. Ce n'est donc pas par ce genre de musique qu'il faut commencer l'éducation de l'oreille. Celle-ci ne pouvant devenir habile que par degrés, il est nécessaire de ne lui faire contracter l'habitude de porter des jugemens sur la musique sacrée qu'après qu'elle se sera familiarisée avec le style dramatique. Aux études sur les masses d'harmonie succèderont insensiblement les observations sur les formes scientifiques; et pour peu qu'on y prête d'attention, on finira par avoir des notions suffisantes de ces combinaisons, qui sont caractéristiques du style religieux.

Le dernier degré de l'éducation musicale d'un amateur qui n'a point fait d'études sérieuses de la musique, est le style instrumental. Aussi voit-on peu de personnes étrangères à cet art qui aiment à entendre des quatuors, quintettis, ou autres morceaux qui n'ont pas pour objet de faire briller l'habileté d'un instrumentiste. Dans ce genre de musique, le but n'est point marqué, l'objet n'est pas sensible. Dé-

lecter l'ouïe est certainement l'un des principes de la musique instrumentale comme de toute autre; mais il faut aussi qu'elle émeuve; elle a son langage d'expression particulier qu'aucun autre n'interprète; il faut donc deviner ce langage au lieu de le comprendre, et cela demande de l'exercice. Je dirai de la musique instrumentale ce que j'ai déjà eu occasion de répéter plusieurs fois : il faut avoir la patience de l'écouter sans prévention, bien même qu'on ne s'y plaise pas; avec de la persévérance on finira par la goûter, et dès lors on pourra commencer à l'analyser; car ce genre de musique a aussi ses mélodies, son rhythme, ses quantités symétriques, ses variétés de forme, ses effets d'harmonie et ses modes d'instrumentation. En y appliquant les procédés de l'analyse dramatique, on en acquèrera des notions comme de toute autre espèce de musique.

CHAPITRE XX.

S'il est utile d'analyser les sensations que la musique fait naître.

Je suis certain que beaucoup de lecteurs, en parcourant le chapitre qui précède, se seront dit : « Que prétend cet homme avec ses « analyses ? Veut-il donc gâter nos jouissances « par un travail continuel, incompatible avec « les plaisirs que procurent les arts ? Ceux-ci « doivent être sentis et non analysés. Loin de « nous ces observations et ces comparaisons, « bonnes tout au plus pour ceux dont l'âme « sèche ne peut trouver autre chose dans la « musique, ou pour des professeurs de contre-« point. Nous voulons jouir et non juger; donc « nous n'avons pas besoin de raisonnemens. » C'est fort bien. A Dieu ne plaise que je veuille troubler vos plaisirs ; mais à peine aurez-vous prononcé ces paroles que, si vous allez au théâtre, vous allez vous écrier : *Quelle charmante musique!* ou bien : *Quelle détestable composition!* C'est ainsi qu'on prétend jouir

d'ordinaire sans porter de jugemens. L'orgueil des ignorans n'est pas moins réel que celui des savans; mais il se cache derrière le manteau de la paresse.

Se persuaderait-on, par hasard, que je suis assez privé de sens pour vouloir qu'on substitue l'analyse des produits des arts aux plaisirs qu'ils donnent? Non, non, telle n'a point été ma pensée; mais certain qu'on ne voit que ce qu'on a appris à regarder, qu'on n'entend que ce qu'on sait écouter, que nos sens enfin, et par suite nos sensations, ne se développent que par l'exercice, j'ai voulu démontrer comment on dirige celui de l'ouïe pour le rendre plus habile à saisir toutes les impressions de la musique; je n'ai pas cru devoir ajouter que les exercices cessent d'eux-mêmes dès que l'organe est instruit, parce que cela s'entend de reste : il n'est plus question de se guider par des lisières ni de s'appuyer sur les meubles dès qu'on sait marcher. Ces analyses que j'ai présentées comme nécessaires pour juger des qualités de la musique ou de ses défauts, ces analyses, dis-je, se font avec la rapidité de l'éclair, dès qu'on en a contracté l'habitude; elles deviennent inhérentes à notre manière de sentir, au

point de se transformer elles-mêmes en sensations. Eh! qu'est-ce, je vous prie, que ces analyses en comparaison de celles que fait un musicien habile. Il ne se borne point, lui, à saisir quelques détails de formes, à distinguer des mélodies plus ou moins bien rhythmées, une expression plus ou moins dramatique, etc.; le musicien entend tous les détails de l'harmonie, remarque un son qui, dans un accord, ne se résout pas convenablement, ou un heureux emploi d'une dissonance inattendue, d'une modulation inusitée, et de toutes les finesses de la simultanéité ou de la succession des sons; il distingue les diverses sonorités d'instrumens, applaudit ou censure des innovations de formules ou des abus de moyens; enfin, les immenses détails de tout ce qui compose les grandes masses musicales sont présens à son esprit comme s'il les examinait avec réflexion sur le papier. Croit-on qu'il fasse péniblement toutes ces remarques, que cela l'empêche de goûter l'effet général de la composition, et qu'il en éprouve moins de plaisir que celui qui s'abandonne en aveugle à ses sensations? Nullement. Il ne pense seulement pas à toutes ces choses; elles sont présentes à sa pensée, mais

comme par enchantement, sans qu'il le sache, sans même qu'il s'en occupe.

Merveilleux effet d'une organisation perfectionnée par l'étude et par l'observation! Tout ce qui semblerait devoir affaiblir la sensation, pour augmenter la part de l'intelligence, tourne au profit de cette même sensation. Nul doute qu'une musique médiocre ou mauvaise ne soit plus pénible à entendre pour un artiste habile que pour l'homme du monde incapable d'en apercevoir les défauts; sous ce rapport celui-ci a l'avantage; mais aussi combien les jouissances du premier sont plus vives, si toutes les conditions désirables se trouvent réunies dans une composition! Ces conditions ne sont nécessaires qu'autant qu'elles concourent à la perfection; mais la perfection résulte de choses si délicates, si fugitives, qu'on ne peut la sentir qu'autant que ces choses sont à la portée de l'intelligence et qu'on s'est familiarisé avec elles. De là vient que les simples curieux n'aperçoivent point la différence qui se trouve entre un tableau de Raphaël et un ouvrage du Corrége ou du Guide. On ne peut mettre en doute que la perfection ne procure des plaisirs plus purs que ce qui n'en est

que l'à-peu-près; mais la perfection ne s'aperçoit que lorsqu'on a appris à la voir; il faut donc l'apprendre. Qu'on retourne la question comme on voudra, il faudra en venir à cette conclusion.

Apprendre à faire des analyses du principe des sensations musicales est sans doute une étude qui détourne l'attention de ce qui pourrait flatter les sens; cette étude trouble le plaisir qu'on éprouverait à entendre de la musique; mais qu'importe, si l'on ne fait que suspendre ce plaisir pour le rendre plus vif? Chaque jour l'étude deviendra moins pénible, dès qu'on en aura contracté l'habitude, et le moment viendra où l'analyse se fera sans qu'on y prenne garde, et sans que les sensations en soient troublées. Si l'on pouvait se rendre compte des changemens qui s'opèrent dans la manière de sentir et d'apprécier les beautés et les défauts des œuvres musicales, par le seul fait de l'habitude, et indépendamment de toute connaissance positive, on remarquerait que, non-seulement le goût se modifie, mais qu'on finit par faire jusqu'à certain point de ces analyses, dont je viens de parler, sans le savoir, et sans en connaître les règles. De là vient que des habi-

tués des théâtres lyriques ont un jugement plus sûr que ceux qui n'assistent aux représentations d'opéras que de loin en loin. Il est évident que ce qu'on fait sans guide, on peut le faire mieux si l'on est guidé. Tout ce qu'on débite dans le monde et dans les livres sur la sensibilité naturelle pour les arts, et sur l'altération de cette sensibilité par l'observation, n'est ni fondé ni raisonnable; mais la paresse s'accommode de ces niaiseries.

CONCLUSION.

Ai-je mis dans ce livre tout ce qu'on espérait y trouver? je l'ignore. Cela est d'autant moins vraisemblable que tout le monde n'y cherchera pas les mêmes choses. En commençant à le parcourir, la plupart des lecteurs auront des opinions, des préjugés, des affections ou des antipathies. Comment espérer de réformer tout d'abord ce qui ne s'use qu'avec le temps? Mais ce qui ne sera pas l'effet immédiat de la lecture du livre sera le résultat des réflexions qu'il aura provoquées. Je crois avoir pénétré dans

les causes de l'ignorance volontaire où l'on reste à l'égard de la musique; pour la faire disparaître, je n'ai demandé qu'un peu d'attention; les plus rebelles finiront par me l'accorder, fût-ce même sans le savoir.

FIN.

TABLE

DES MATIÈRES PRINCIPALES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

INTRODUCTION.

Nécessité d'apprendre tout ce qu'on veut savoir. — Le sentiment des arts n'est que le résultat de l'éducation des organes. — Utilité d'un livre qui faciliterait cette éducation, sans obliger à des études techniques. — Objet de celui-ci. Page v

PREMIÈRE SECTION.

DU SYSTÈME MUSICAL, CONSIDÉRÉ DANS LES TROIS QUALITÉS DES SONS, SAVOIR: L'INTONATION, LA DURÉE ET L'INTENSITÉ. 1

CHAP. I. Objet de la musique. Son origine. Ses moyens. 1

La musique a une double action sur les hommes; l'une physique, l'autre morale.

CHAP. II. De la diversité des sons, et de la manière de les exprimer par des noms. 7

Il y a une infinité de sons possibles entre les plus graves d'une voix d'homme et les plus aigus d'une voix de femme ou d'enfant: on peut les désigner par des noms. — Quels sont ces noms, chez les peuples modernes.

CHAP. III. Comment on représente les sons par des signes. 13

Explication des signes de la notation, et de leur effet.

CHAP. IV. De la différence des gammes; des noms qu'on leur donne, et de l'opération qu'on nomme *transposition*. 25

Continuation du développement du système de la notation.

CHAP. V. De la durée des sons et du silence en musique; comment on la représente par des signes, et comment on la mesure. 31

Suite du développement du système de la notation.

CHAP. VI. De ce qu'on appelle expression dans l'exécution de la musique; de ses moyens, et des signes par lesquels on l'indique dans la notation. 45

Fin du développement du système de la notation.

DEUXIÈME SECTION.

DES SONS CONSIDÉRÉS DANS LEURS RAPPORTS DE SUCCESSION ET DE SIMULTANÉITÉ; DU RÉSULTAT DE CES CHOSES. 53

CHAP. VII. Ce que c'est que *le rapport* ou *la relation* des sons. 53

Les sons ont trois espèces de rapports, savoir : la succession, d'où nait la *mélodie;* la simultanéité, principe de l'*harmonie;* et l'intensité, ou le degré de force.

CHAP. VIII. De la mélodie. 57

Les qualités principales de la mélodie sont la convenance dans la succession des sons et le rhythme. — La mélodie se compose des parties qu'on nomme *phrases*. — Ce que c'est

que la *carrure des phrases*. — Ce que c'est que la *modulation*. — La mélodie, bien qu'elle soit le fruit de l'imagination, est soumise à trois conditions qui limitent sa liberté.

Ces règles sont la *symétrie de rhythme*, la *symétrie de carrure ou de nombre*, et la *régularité de modulation*.

CHAP. IX. De l'harmonie. 77

Les peuples de l'antiquité n'ont point connu l'harmonie. — Elle est née dans le moyen-âge. — Les élémens de l'harmonie se nomment *accords*. — Accords agréables nommés *consonnans ;* accords moins agréables nommés *dissonans*.— Les accords représentés par des chiffres ; accompagnement. — L'histoire de l'harmonie est une des parties les plus intéressantes de l'histoire générale de la musique. Abrégé de cette histoire.

CHAP. X. De l'art d'écrire la musique. — Contrepoint. — Canons. — Fugue. 96

Explication de ces choses ; de leur usage ; leur utilité ; abus qu'on en a fait.

CHAP. XI. De l'emploi des voix. 121

Classement des voix ; conforme à la raison en Italie ; vicieux en France. — L'art d'écrire pour les voix est mieux connu des compositeurs italiens que des Allemands et des Français. — Ce qui est favorable ou défavorable dans le chant à l'émission de la voix.

CHAP. XII. Des instrumens. 133

Instrumens à cordes pincées dans l'antiquité. — Histoire de la harpe. — Du luth et de ses espèces. — Instrumens à archet : la viole et ses espèces ; le violon ; le violoncelle ; la contrebasse. — Instrumens à claviers. Leurs variétés. — Instrumens à vent : flûtes, hautbois, cor anglais, clarinette, basson. — Instrumens de cuivre, cors, trompettes, trom-

bones, ophicléides. — Orgue. — Instrumens à frottement. *Harmonica.* — Instrumens de percussion. — Instrumens de fantaisie.

CHAP. XIII. De l'instrumentation. 191

Emploi des instrumens dans la musique.—Systèmes d'accompagnement. — Effets qu'on tire des diverses sonorités.

CHAP. XIV. De la forme des pièces, dans la musique vocale et dans l'instrumentale. 201

Quatre divisions de la musique vocale: 1° la musique sacrée; 2° la musique dramatique; 3° la musique de chambre; 4° les airs populaires. — Deux divisions de la musique d'église, savoir : le *plaint-chant* et la musique solennelle. — Divers genres de musique solennelle. — Opéra : son histoire abrégée. — Coupe des airs. — Duos, trios et morceaux d'ensemble. —Chœurs. — Ouvertures. — Chansons; romances, couplets. — Deux divisions de la musique instrumentale : 1° musique de concert; 2° musique de chambre. — Symphonie. —Quatuors, Quintettis, etc. — Sonates. —Fantaisies, airs variés, etc. — Concertos. — Musique d'orgue.

TROISIÈME SECTION.

DE L'EXÉCUTION. 239

CHAP. XV. Du chant et des chanteurs. 239

Direction de la voix.—Exercice du chant.—Grands chanteurs italiens. — Explication des termes de l'art du chant. — Ce que c'est que l'*expression.* — Chanteurs français. Garat. — Conditions du chant français différentes de celles du chant italien.—Du choix des voix; de leur conservation; de leurs maladies. — Éducation physique et morale des chanteurs.

CHAP. XVI. De l'exécution instrumentale. § I. De l'art de jouer des instrumens. § II. De l'exécution en général, et de l'exécution collective. 263

§ I. Qualités nécessaires pour bien jouer de chaque espèce d'instrumens.—Du jeu des instrumens à archet.—Violonistes célèbres. — École italienne du violon, autrefois la meilleure. — École française, maintenant supérieure. — Violoncellistes et contrebassistes. — Instrumens à cordes, fondement des orchestres. — Du jeu des instrumens à vent. — Flûte et flûtistes célèbres. — Hautbois et hautboïstes.— Clarinette et clarinettistes.—Basson et bassonistes.—Cor et cornistes.—Trompettes et trompettistes. — Du jeu des instrumens à clavier. — Orgue; difficulté d'en jouer: organistes célèbres.—Piano: différentes manières d'en jouer à diverses époques; pianistes célèbres. — Art de jouer de la harpe; harpistes. — Guitare, guitaristes.

§ II. La perfection de l'exécution collective dépend d'un chef d'orchestre. — Habileté dans le jeu des instrumens et dans le chant, insuffisante pour une bonne exécution; qualités qu'il faut y joindre. Certains peuples possèdent naturellement ces qualités; l'étude les développe chez d'autres. —Dispositions des orchestres, leurs proportions.—Orchestres français supérieurs aux autres. — Perfectionnemens qu'on peut introduire dans l'exécution collective.

QUATRIÈME SECTION.

COMMENT ON ANALYSE LES SENSATIONS PRODUITES PAR LA MUSIQUE, POUR PORTER DES JUGEMENS SUR CELLE-CI. 335

CHAP. XVII. Des préjugés des ignorans et de ceux des savans en musique. 335

On se presse trop de porter des jugemens sur ses sensa-

tions.—Les musiciens ne sont point fondés à se croire seuls juges de la musique. — Les journalistes et les littérateurs n'ont pas les connaissances nécessaires pour donner, comme ils le font, des théories de musique.

CHAP. XVIII. De la poétique de la musique. 345

La musique n'est pas seulement un art de sensation physique; son objet est aussi d'émouvoir. — C'est à tort qu'on en a fait un art d'imitation.—Elle exprime indépendamment de la parole. — Tous les styles et tous les moyens sont bons lorsqu'ils sont employés à propos. — Les faux jugemens résultent de l'admiration qu'on professe pour certaines manières à l'exclusion de certaines autres.

CHAP. XIX. De l'analyse des sensations produites par la musique. 367

Dans l'origine des sensations musicales, on n'en aperçoit pas le principe.—L'habitude d'entendre de la musique, sans en analyser les détails, n'en donne que des notions et des sensations incomplètes.—On juge en général sur la foi d'autrui. — Nécessité de se défendre des préventions favorables ou contraires pour sentir et pour juger.—Analyse de la musique dramatique.—*Idem* de la musique religieuse.— *Idem* de la musique instrumentale. — Par l'analyse des sensations on peut parvenir à juger sans connaissances techniques.

CHAP. XX. S'il est utile d'analyser les sensations que la musique fait naître. 322

C'est une erreur de croire qu'on affaiblit la sensation en réfléchissant sur elle; comment cela peut se démontrer.—La paresse est l'origine de l'éloignement qu'on montre pour l'analyse des sensations.

CONCLUSION. 400